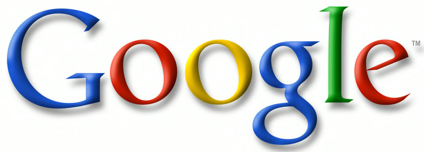



VE
RI
TAS

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUINQUAGESIMO QUARTO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME CINQUANTE-QUATRIÈME

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI

BERLINO
IN COMMISSIONE PRESSO A. ASHER E C.°
1882

ANNALI
DELL'INSTITUTO
DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA
ANNO 1882
VOLUME UNICO

ANNALES
DE L'INSTITUT
DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE
ANNÉE 1882
VOLUME ENTIER

LA SUPPELLETTILE DELL' ANTICHISSIMA NECROPOLI ESQUILINA

PARTE TERZA

VASI DI PASTA EGIZIA SMALTATA CON ORNATI A RILIEVO

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XXXVII; tav. d'agg. AB, C, D, EF, G)

In questa terza parte del mio lavoro destinato ad illustrare la suppellettile della vetusta necropoli esquilina intendo trattare di alcuni avanzi appartenenti ad un genere di produzioni ceramiche, il quale non solo per Roma è affatto nuovo, ma che anche in genere può dirsi finora sconosciuto, poichè i due soli saggi che di esso sembrano esistere e che furono rinvenuti lungi da Roma, rimasero finora inosservati. Gli avanzi sortiti alla luce dalla necropoli esquilina appartengono quasi esclusivamente a vasi di forma particolare, fatti di una materia bianca arenosa, rivestiti di uno strato vitreo di un colore assai vago che varia fra il turchino ed il verde, e che tutti sono adorni di caratteristiche rappresentanze a rilievo.

Comincio dal descrivere i pochi saggi, sventuratamente molto frammentati, che ne ho potuto rintracciare.

1. (*Mon.* tav. XXXVII n. 1, grandezza dell'originale). Frammento di vaso cilindrico, mancante a sin., a destra e nella parte superiore (alt. maggiore conservata 0,11, largh. 0,14; il diametro del vaso era di 0,15 incirca). Intorno alla base del recipiente girava un doppio cordone. La rappresentazione è molto danneggiata, essendo la superficie scheggiata in vari punti. Ciò che si distingue ancora con sicurezza, sono due gambe ignude d'una figura certamente virile, e dietro d'essa tre gambe d'un animale che non può esser stato che un leone o leonessa oppure una pantera. Una zampa anteriore del quadrupede, che sebbene tutta scheggiata apparisce però chiaramente nel contorno, si scorge nello spazio fra le due gambe umane; le due zampe posteriori meglio conservate stanno all'estremità destra del frammento. Uomo ed animale procedono a sinistra. La posizione delle due gambe umane può essere interpretata diversamente: la figura cioè era rappresentata o in atto di avanzare rapidamente, oppure essa era raffigurata andando innanzi con una certa fatica, quasichè avesse a trarre dietro di sè qualche cosa che opponeva resistenza. Nello spazio vuoto fra la zampa anteriore dell'animale e la gamba sinistra dell'uomo apparisce una foglia simile ad una fronda d'edera; l'oggetto rappresentato nel vuoto seguente fra la gamba umana e le due zampe posteriori dell'animale, è del tutto scomparso, ma non è improbabile essere ivi stato un tronco d'albero, dal quale si diramava a destra una foglia e cui apparteneva anche la fronda già menzionata (cf. per es. il n. 2).

Nelle due gambe umane, che per la sformata grossezza delle cosce e la sottigliezza della parte inferiore richiamano a mente lo stile delle più antiche pitture vascolari, sono assai rimarchevoli alcuni lineamenti

che si diramano da un centro circondato da un cerchietto — nell'altra gamba questi lineamenti sono meno complicati — e nei quali non saprei riconoscere che l'indicazione della muscolatura.

L'invetriatura onde era una volta ricoperto questo vaso — anche nella parte interna — è ora in gran parte perduta, lasciando però, come in tutti gli altri saggi di questo genere di ceramica, una tinta che ha colorato la superficie della bianca pasta arenosa con un giallo più o meno vivace. Nelle parti cave del rilievo lo strato vitreo si è conservato quasi intatto, e qui apparisce d'un colore verde erba piuttosto vivace.

Sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, fra gli oggetti rinvenuti nell'arcaica necropoli esquilina.

2. (*Mon.* tav. XXXVII n. 2, 2*a*, grandezza dell'originale). Frammento di vaso cilindrico in più pezzi, mancante a sin., a destra e nella parte superiore (alt. massima conservata 0,072; il diametro del vaso era di 0,13). Come nel precedente havvi alla base una modanatura formata da un doppio cordone. Sul corpo del recipiente erano rappresentati diversi animali rivolti a sinistra, posti l'uno dopo l'altro, ma separati da piante o da altri motivi ornamentali. Cominciando da sin. vediamo la parte inferiore d'un volatile dalle zampe alte, forse un uccello acquatico, oppure un volatile appartenente alla famiglia dello struzzo casuario. La coda, le cui penne sono leggermente accennate soltanto all'estremità, apparisce di forma ovale e grossa, sicchè può dubitarsi, se si tratti d'una coda poco sviluppata, ovvero d'una prolungazione del corpo del volatile. Segue un quadrupede, di cui rimane poco più delle quattro zampe, le quali permettono però di riconoscervi con sicurezza o un leone o una pantera. Tiene una zampa anteriore alzata, come spesso è rappre-

sentata la pantera nell'arte antica. Al posto della spalla sinistra si veggono alcuni strani lineamenti che si dipartono da due cerchi concentrici, i quali assomigliano perfettamente ai lineamenti indicati nella gamba umana del vaso n. 1, e che perciò serviranno come quelli ad esprimere i muscoli. L'ultimo animale conservato nel nostro frammento e che veniva dopo il leone — il vaso è rotto immediatamente dopo il leone, ma la parte che sto per descrivere sembra combaciare con la prima — è nuovamente un volatile. Manca del collo e della testa; ma la forma del corpo assai allungato, pesante e quasi sprovisto di penne, la parte di dietro molto grossa e la coda a fiocco piccolissima e rivolta in su, finalmente le zampe munite di lunghe dita che sembrano simili a quelle dei palmipedi, non lasciano dubitare, che il volatile qui raffigurato debba cercarsi fra gli acquatici e potrà ritenersi con qualche probabilità per un cigno. In ogni modo questo secondo volatile differisce non poco da quello già descritto e tutti due risentono, come pure il leone, d'uno stile tutto particolare e manierato. Nella parte superiore d'una zampa si veggono alcuni lineamenti, non molto dissimili da quei che osservammo sulla spalla del quadrupede per esprimere i muscoli.

Ognuno degli animali, come dissi, è separato dall'altro mediante una pianta od altro motivo ornamentale. Fra il primo e secondo, e fra il terzo ed il quarto (ora perduto) si veggono gli avanzi d'un arboscello, dal cui tronco piuttosto grosso si diramano qua e là steli con una foglia simile alla fronda d'edera o con tre piccole bacche rotonde riunite in grappolo. Affatto diverso era l'ornamento posto fra il secondo ed il terzo animale, quantunque la mancanza di non poche sue parti renda difficile il dire che cosa abbia rappresentato. Le tracce

superstiti sembrano indicare un ornato a fogliami fantastici; ma l'avanzo a destra, che apparisce come una foglia rivolta in giù, è più probabilmente un'ala del supposto cigno che non una foglia ornamentale appartenente all'ornamento divisorio.

Rimane ancora un piccolissimo frammento (tav. citata n. 2*a*) che senza alcun dubbio appartiene a questo vaso, ma che in seguito alla perdita di altri pezzi del recipiente non si riconnette più alla parte sopra descritta e resta quindi isolato. Su questo frammentino havvi una foglia di forma uguale alle due conservatesi nel frammento già descritto, ed un avanzo che ha l'apparenza di essere la coda d'un coccodrillo.

Quasi tutto lo strato vitreo che ricopriva una volta il vaso, è ora perduto, lasciando sulla superficie della bianchissima pasta arenosa una leggera tinta giallo-chinese assai delicata; dai pochi avanzi rimasti nell'interno del recipiente però si rileva che l'invetriatura era d'un colore verde chiaro tendente al turchino.

Questi frammenti, ora conservati nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, provengono, come risulta dalla indicazione « s. Giuliano » notatavi con la matita, da quella importante regione dell'arcaica necropoli esquilina situata sotto la piccola chiesa di s. Giuliano (ora distrutta), in cui si rinvennero numerose le arche « in peperino e nenfro »; e sono indubitatamente quei medesimi frammenti, de' quali fu fatto cenno nel *Bullettino d. comm. archeol. municip.* 1875 pag. 49 con queste parole: « sette scheggie di vaso cilindrico, di una materia litoide, refrattaria, simile al caolino, con rilievi policromi nella superficie esterna rappresentanti animali e fogliami ». La policromia naturalmente non è che una indicazione erronea.

Noto in ultimo che nel nostro disegno la superficie

figurata del cilindrico recipiente si è data sviluppata in piano.

3. (Tav. d'agg. *AB* n. 1, grandezza dell'originale). Frammento di vaso globoide a larga bocca, mancante a sin., a destra e nella parte inferiore (alt. 0,08, larghezza 0,105). Sotto l'orifizio senza bordo havvi fra due cordoni rilevati un'ornamentazione che in qualche modo si può paragonare all'ornato ad ovoli. Sotto questa fascia ornamentale erano rappresentati animali in atto di camminare o piuttosto di correre a sinistra, separati da piante. Uno ne rimane intero, di quello che seguiva si è conservata soltanto la parte anteriore. Siccome gli animali rappresentati sono trattati in modo più o meno fantastico, così riesce difficile o impossibile di dar loro un nome preciso. Il primo è un quadrupede dalla coda lunga e sottile terminante a piccolo fiocco. Ha il corpo tutto coperto da piccole macchie o puntini, e sulla groppa una specie di criniera poco sviluppata; il muso è allungato, le orecchie sono rivolte innanzi, intorno al collo apparisce una riga a guisa di collarino. Il quadrupede seguente era trattato, come si può rilevare da quel poco che ne rimane, in modo ancora più manierato e fantastico: collo molto lungo munito di una criniera assai marcata, ed il muso sottile e allungato di una forma tutta particolare. Tanto nel quadrupede dalla pelle punteggiata come in quello che seguiva si ravvisano strani lineamenti per indicare, come suppongo, la muscolatura: nel primo sono espressi sopra la spalla sinistra in maniera complicata e bizarra; nell'altro i lineamenti sono più semplici e stanno sul collo.

Le piante frapposte agli animali sono anch'esse trattate in modo più o meno fantastico. Innanzi al primo quadrupede rimangono pochi avanzi di una pianta od arboscello, un viticcio cioè e una foglia di forma simile

all'edera. Fra il primo e secondo quadrupede è rappresentato un tronco nodoso, come di una vite, dal quale si dipartono due verghe terminanti in viticcio e due altre che alle estremità portano tre bacche rotonde riunite a grappolo. Nello spazio fra le zampe anteriori e posteriori del primo quadrupede apparisce poi un piccolo oggetto di forma ovale, forse un frutto.

Lo strato vitreo, onde era rivestito il vaso e di cui rimane ancora buona parte, varia secondo lo spessore fra il verde chiaro, il verde scuro ed il verde tendente al bleu; nelle parti ove si è distaccato, ha lasciato una tinta gialla molto pronunziata.

Presso di me.

4. (*Mon.* tav. XXXVII n. 5, grandezza dell'originale). Frammento di vaso a larga bocca e di forma globoide. È mancante a sin., a destra e nella parte inferiore; in quella superiore è soltanto un poco danneggiato. Dopo alcune modanature giranti intorno alla parte sottoposta al ciglio della larga bocca, il ventre del vaso era diviso da sottili cordoni risaltanti in parecchie zone orizzontali, delle quali due sole sono conservate. Nella prima più stretta havvi un ornamento simile alla fascia ad ovoli del vaso precedente, ma tirato molto più in largo. Nella seconda zona erano rappresentati diversi soggetti trattati in uno stile ornamentale e fantastico. Ne avanzano due soli, ma può ben essere che questi due si ripetevano in questa zona attorno tutta la circonferenza del vaso, alternandosi l'un l'altro. Il primo è evidentemente un oggetto che ha subito una trasformazione fantastico-ornamentale. Quale esso sia non oso decidere con certezza, tanto più che in principio è mancante di qualche parte. Sembra però trattarsi di un animale, e questo potrebbe essere o un pesce

o più probabilmente un uccello volante [1]. Il secondo oggetto non lascia alcun dubbio: è chiaramente un bacino o piuttosto un canestro pieno di frutti. Benchè trattato in modo più conforme alla natura, anche questo soggetto risente del manierato: così i tre pomi rappresentati nel canestro son posti simmetricamente in una linea l'uno dopo l'altro e tutti sono di forma e grandezza uguale.

Lo smalto del vaso si è conservato in molte parti, anche nell'interno, ed è d'un colore assai vago che varia, secondo lo spessore, fra il bleu cobalto ed il verde-mare.

Nella collezione del sig. Luigi Costa, il quale con la solita cortesia permise trarne il disegno.

5. (*Mon.* tav. XXXVII n. 6, grandezza dell'originale). Frammento di vaso cilindrico con parte d'un quadrupede fantastico rivolto a sinistra. La mancanza delle zampe posteriori e della parte corrispondente del corpo non permette di riconoscere, quale fosse la sua posizione. Ma poichè una delle zampe anteriori sporge in avanti ed è piegata nel ginocchio, si può solo dubitare, se il quadrupede era rappresentato in piena corsa, oppure giacente. Nonostante la mancanza della testa credo che in questo avanzo si debba riconoscere un animale appartenente alla famiglia delle gazzelle o antilopi oppure dei cervi, trattato però in modo alquanto fantastico. Questa supposizione è favorita dal collo lungo e snello e dalle zampe anteriori sottili e lunghissime, le quali

[1] Uccelli in atto di volare ritratti in modo simile, ma non identico, sono per es. quello rappresentato sopra un antichissimo piatto di Cameiros (Salzmann *Nécropole de Cameiros* tav. 53), quello inciso sopra un anello d'oro trovato nell'isola di Cipro (Cesnola *Cyprus* tav. XLI n. 10), quello effigiato sull'arcaica coppa di Arkesilas (*Mon. d. Instit.* vol. I, 1832, tav. XLVII); un confronto più perfetto lo offrono i due uccelli graffiti sopra un vaso di bucchero trovato presso Montalto (Vulci): cf. Micali *Monum. ined.* tav. XXXIV.

appunto quei due animali sogliono piegare nel ginocchio, quando si slanciano alla corsa, o quando se ne stanno coricati. Il petto ed il collo dell'animale è vergato da fasce trasversali; nel punto ove termina il petto e principia il ventre ed il dorso, si veggono quei singolari lineamenti che si dipartono da una specie di cerchiello ed i quali indicano, secondo il mio modo di vedere, la muscolatura. Nella parte inferiore del frammento appariscono le vestigia d'un viticcio, ed innanzi al petto dell'animale un oggetto che ha una certa rassomiglianza ad un capitello, ma che molto probabilmente, nella sua integrità, altro non sarà stato che un tronco d'albero dal quale si diramavano viticci e foglie.

La vernice vitrea del presente frammento è meno spessa del consueto e, rimanendone quindi appena velate le parti alte del rilievo, essa apparisce in quelle di un colore verde-mare chiarissimo; nelle profondità del rilievo però, ove è più spessa, mostra un colore bleu celeste assai vago.

Presso di me.

6. (*Mon.* tav. XXXVII n. 7, grandezza dell'originale). Frammento di vaso cilindrico coll'avanzo d'un quadrupede alquanto fantastico rivolto a sinistra in atto di saltare. Sotto la testa dell'animale apparisce una foglia simile alla fronda d'edera. La formazione del quadrupede come la sua posizione, che è caratteristica specialmente per la testa abbassata, fanno pensare ad una capra o ad un caprone che sta per cozzare con un suo rivale. Anche qui ricorrono quei singolari lineamenti per indicare la muscolatura della spalla.

Lo strato vitreo ora quasi tutto perduto era di color verde scuro tendente al turchino.

Presso di me.

7. (*Mon.* tav. XXXVII n. 8, grandezza dell'originale).

Frammento di vaso cilindrico, sul quale è rappresentato un quadrupede seduto sulle zampe posteriori e rivolto a sinistra, di fattura più grossolana del solito. Tutto il corpo dell'animale (meno le zampe anteriori) è ricoperto da minute macchie disposte in file simmetriche, le quali da principio hanno direzione orizzontale, man mano però passano all'andamento obliquo. La testa del quadrupede è perduta; il modo però come esso siede, e la formazione dei piedi non lasciano dubitare che sia della famiglia felina. Soltanto la coda non si addice ad un semplice gatto, poichè essa va a terminare in un fiocco (vedi al n. 12).

La vernice vitrea, ora mancante in molte parti, ha un colore fra il verde ed il turchino.

Il frammento si conserva nei magazzini della Commissione archeologica comunale (n. 595) e fu rinvenuto fra gli scarichi antichi che riempivano la fossa dell'aggere nel punto situato fra le vie Montebello, Volturno e Gaeta, nel medesimo sito ove apparvero le numerose anfore da me illustrate nel *Bullettino d. comm. archeol. comunale* 1879 pag. 36 segg.

8. (*Mon.* tav. XXXVII n. 4, grandezza dell'originale). Piccolo frammento di vaso cilindrico, su cui rimangono nella parte inferiore una foglia simile alla fronda di edera, la punta d'una grande foglia ornamentale (?) e tre bacche rotonde riunite in grappolo: sopra questi due ultimi avanzi posa o cammina un uccello rivolto a destra, cui mancano la testa e parte del collo. Siccome quasi tutto lo strato vitreo è andato perduto, il disegno e le particolarità della modellatura, specialmente del volatile, appariscono ora in quella chiarezza e precisione che dovea essere propria a tutta la rappresentazione a rilievo, allorquando il vaso sortiva dalla stampa e prima che subisse il processo dell'invetriatura. Non

mi sembra possibile poter precisare il genere del volatile. La forma delle zampe sembra accennare un uccello acquatico, anche la forma ovale ed allungata del corpo non contradice e converrebbe per es. ad un' anitra; ma nelle parti sono troppi elementi che accennano più ad una configurazione fantastica e schematica che non ad una copia dalla natura. La diversità delle penne del collo, di quelle del petto e di quelle dell'ala sono caratterizzate tutte in modo molto accurato e speciale, come non si riscontra negli altri avanzi di questo genere di ceramiche. È inoltre notevole, che mentre il corpo dell'uccello è rappresentato di profilo, la coda a forma di rondine apparisce di faccia [1]. Anche in questo piccolo avanzo si osserva uno di quegli strani lineamenti che accennano sia i muscoli, sia una divisione nella struttura del corpo: qui è in forma di spirale ed è situata dietro l'attaccatura di una zampa.

I pochi avanzi d'invetriatura ancora superstiti sono d'un colore verde piuttosto scuro ma molto trasparente, e che in alcuni punti tende al turchino. Distaccatasi la vernice vitrea, restò nella superficie della bianca pasta uno strato sottile di color giallo molto vivace.

Il frammento è di provenienza sicuramente romana, solo non è noto, se provenga dalla necropoli esquilina. Appartiene al sig. Luigi Costa, cui lo donò il sig. Angelo Pellegrini.

9. (*Mon.* tav. XXXVII n. 3, grandezza dell'originale). Piccolo frammento appartenente ad un vaso di forma globoide, in cui non rimane che parte d'un ornato a foglie. Queste erano disposte in guisa da assomigliare all'or-

[1] Il modo come è trattato questo volatile, offre molti punti di contatto con alcuni uccelli rappresentati su monumenti assiri: cf. Layard *Monum. of Nineveh* tav. 18 e 64.

namento architettonico « ad ovoli ». La foglia principale di forma ovale ha una costa nel mezzo, ma è liscia nel resto; le foglie che erano poste negli interstizi, e che in parte erano coperte dalle foglie lisce, appariscono formate a guisa d'una penna. Negli spazi fra le punte delle foglie son posti globetti o perle. È molto probabile che il presente frammento sia la parte inferiore del vaso globoide, e che nei vasi di siffatta forma quella parte sia stata generalmente adorna d'un simile calice di fogliami.

L'invetriatura del frammento ha un bellissimo colore turchino tendente al verde.

Presso di me.

10. (Tav. d'agg. *C* n. 1, grandezza dell'originale). Frammento perfettamente piano con ornato architettonico da un solo lato. È mancante da tre parti (alt. 0,05, larghezza 0,066). Fra due liste rilevate una fascia con doppio ornato a onde; più in basso alcune modanature. Non saprei indicare, a qual uso abbia servito l'oggetto di cui rimane questo frammento. Il piano perfetto sembra escludere l'idea che possa essere stato un vaso, menochè si voglia supporre un recipiente di forma quadrata.

La vernice vitrea, onde era ricoperto, è rimasta soltanto in pochissimi punti ed era di color verde vivace piuttosto scuro.

Sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, fra gli oggetti provenienti dall'arcaica necropoli esquilina.

11. (Tav. d'agg. *C* n. 4, grandezza dell'originale). Arnese circolare con apertura parimente circolare nel mezzo, formato a guisa d'un piede di vaso (diametro 0,078, diametro del vuoto interno 0,036). Credo di non errare dichiarando questo arnese per un sostegno (ὑπόθημα) destinato a reggere un vaso glo-

boide senza piede [1]. Simili arnesi di forma meno elegante, ma tutti di terracotta a vernice scura o nerastra, furono trovati in gran numero nella necropoli esquilina.

Il presente sostegno era ricoperto d'uno strato vitreo verdognolo, ora quasi tutto perduto.

Proviene dall'Esquilino ed appartiene al sig. Leone Nardoni, che gentilmente permise di farlo disegnare. Egli stesso ne fece cenno nel *Buonarroti* serie II, vol. X, 1875 pag. 21 con queste parole: « Utensile in arenaria bianca di forma rotonda piana, con largo foro nel centro, sormontato nella faccia superiore da un rilievo in giro, di uso incerto ».

Nei magazzini della Commissione archeologica comunale esistono alcuni altri piccolissimi frammenti del genere di ceramiche che stiamo illustrando, tutti senza traccia d'ornamento e di niuna importanza, eccetto questi pochi: *a)* frammentino (di vaso?) con una palmetta architettonica; *b)* alcuni pezzi appartenenti alla criniera di una figura d'animale (leone?) con avanzi di vernice verde molto scura, trovati nel gennaio 1881 presso il ponte della ferrovia vicino alla porta di s. Lorenzo; *c)* frammentino d'un sostegno uguale a quello descritto al n. 11.

Nella breve introduzione accennai a due saggi di vasi rinvenuti lungi da Roma, ma perfettamente analoghi ai romani: sono due frammenti di recipienti cilindrici adorni di rappresentanze a rilievo, uno esistente a Pompei, l'altro nel Museo nazionale di Napoli. Di questo

[1] Vedi per es. Birch *Hist. of anc. pottery* vol. I pag. 41 fig. 14, ove è rappresentato un vaso a punta immesso in un simile sostegno. Tali sostegni sembrano essere stati in uso specialmente nell'oriente, ove i vasi globoidi e senza piede erano assai frequenti.

se ne ignora la provenienza; ma la grande somiglianza che ha con quello trovato e tuttora esistente a Pompei, ed il fatto, che gli scavi pompeiani resero alla luce ancora altri oggetti formati di quella stessa pasta arenosa bianca e ricoperti da una identica vernice ora verde ora turchina, non lasciano dubitare che anch'esso sia stato rinvenuto a Pompei.

La stretta affinità tecnica e materiale degli oggetti ora menzionati con i due frammenti di vasi pompeiani richiede ora, che prima di ragionare intorno a questo singolare e quasi nuovo genere di produzioni ceramiche io dia contezza non solo dei due saggi di vasi cilindrici corrispondenti ai romani, ma di tutto il gruppo d'oggetti formati di pasta arenosa bianca e smaltata provenienti da Pompei. E ciò è tanto più necessario, inquantochè il gruppo pompeiano contiene elementi molto spiccati ed indizi assai chiari per recar luce sull'origine di questi manufatti e sul popolo, cui si dovranno probabilmente attribuire.

Ecco intanto l'elenco degli oggetti esistenti in parte ancora a Pompei, in parte nel Museo nazionale di Napoli.

12. (Tav. d'agg. *AB* n. 2, grandezza dell'originale). Frammento di vaso cilindrico mancante a sin., a destra e nella parte superiore. Intorno alla base del recipiente girava una modanatura formata da due cordoni rilevati. Delle rappresentanze espresse nel medesimo rimane soltanto un quadrupede e dietro di questo l'avanzo d'una pianta od arboscello. Il quadrupede, cui manca la metà anteriore della testa, è rivolto a sin. in atto di camminare, avendo la zampa anteriore destra alzata, ed è formato in modo assolutamente fantastico. Ha la coda sottile, piuttosto lunga e terminante in fiocco [1],

[1] In un fiocco stilizzato terminano anche le code degli animali sul fregio assiro presso Place *Ninive* tav. 72.

le zampe alte e sottili, i piedi formati come le branche del leone, il corpo simile ad un cavallo; il petto è molto convesso, il collo piuttosto lungo, e nel punto ove si congiunge alla testa alquanto sottile. Dalla sommità della testa, che in relazione al corpo sembra esser stata molto piccola, scende una specie di crista, la quale attraversava in una curva la parte superiore del collo, e che quindi veduta di faccia dovea apparire come un collare, che incorniciando tutta la testa scendeva sul collo a guisa di barba [1]. Non sarebbe punto improbabile che questo strano animale avesse avuto il muso terminante in un becco simile a quello del grifone (cf. il n. 13). Sulla parte superiore del collo si veggono cinque file paralelle di puntini per indicare che la pelle del quadrupede in quella parte era sparsa di piccole macchie. Nel punto poi, ove il petto va a congiungersi al ventre, sono espressi i muscoli mediante alcuni lineamenti stranamente disposti; in modo più semplice la muscolatura è indicata sulle cosce.

Innanzi al fantastico animale rimane una fronda formata a guisa di foglia d'edera, unico avanzo dell'arboscello frapposto a questo quadrupede e l'altro che probabilmente lo precedeva. Dietro al quadrupede conservato, altro arboscello, dal quale si diramano fronde della stessa forma e disposte in modo da riempire i spazi vuoti sopra e sotto il fantastico animale.

Il frammento conserva quasi intatto il suo strato vitreo d'un colore turchino tendente al verde, assai bello e vivace; in alcune parti, ove la vernice è più sottile, trasparisce il fondo tinto di giallo.

Pompei, nei magazzini.

[1] Qualche analogia nel leone d'avorio presso Layard *Monum. of Nineveh* tav. 90 n. 14.

13. (*Mon.* tav. XXXVII n. 9, grandezza dell'originale). Frammento di vaso cilindrico, mancante in tutti i lati (alt. massima 0,065). Sembra che il corpo del vaso fosse diviso in parecchie zone orizzontali mediante strette liste rilevate, una delle quali si è conservata. Della rappresentanza a rilievo rimane poco più delle teste di due animali fantastici, uno dei quali, provisto d'una criniera sul collo e munito d'un grosso becco adunco, possiamo chiamare grifone. Nella sua formazione questo animale offre molta analogia coll'animale frammentato sull'avanzo romano n. 3. I due animali stanno l'uno contro l'altro, ma sono divisi da una pianta od arboscello che termina superiormente in un viticcio, e dal quale si diramano due grappoli formati ognuno da tre bacche.

Lo strato vitreo che ricopriva il vaso, era di color verde piuttosto scuro e non molto vivace: ne sono rimasti pochi avanzi nelle parti profonde del rilievo, mentre la superficie più o meno scrostata ha preso una patina tendente al color violaceo.

Napoli, Museo nazionale, fra le terrecotte, n. d'inventario 5260.

14. Due grandi rospi, ognuno dei quali è rappresentato sopra una sottile base, se ben rammento un poco profilata. Nella loro grandezza differiscono di poco (lunghezza 0,28, larghezza dell'uno 0,18, dell'altro 0,195), ma diversificano piuttosto sensibilmente nel modo, con cui sono trattate le parti, le quali appariscono molto chiaramente, essendosi quasi tutta distaccata la vernice vitrea che li rivestiva. Le verruche squammate e tutte quelle protuberanze onde è ricoperta la pelle di questo poco simpatico animale, sono modellate in ambedue gli esemplari con molta accuratezza, quantunque non ad imitazione della natura, ma secondo uno stile tutto particolare e che può dirsi addirittura decorativo. In uno

dei due rospi le verruche e le protuberanze squammose sono piuttosto grandi e larghe, mentre nell'altro appariscono non solo più minute, ma trattate anche diversamente e distribuite in modo differente: e con tale differenza si volle, secondo il mio avviso, indicare il diverso sesso dei due animali lavorati evidentemente come *pendants;* l'uno cioè rappresentava il maschio, l'altro la femmina, e con ciò concorderebbe anche la notata differenza nelle dimensioni del corpo. Questa singolare coppia di colossali rospi potrebbe esser stata anticamente collocata fra le verdeggianti piante sul margine d'una fontana, e poichè la bocca dei due animali è aperta, egli è anche probabile che abbiano realmente servito pel getto dell'acqua, la quale per mezzo d'una fistola introdotta nel buco di cottura esistente nella loro base potea ben attraversare il corpo vuoto dei due rospi.

Lo strato vitreo che ricopriva questi due singolari animali si è, come già accennai, quasi interamente staccato; ove però ne rimangono le tracce, esso apparisce di un bellissimo colore bleu.

I due rospi provengono da Pompei e trovansi ora nel Museo nazionale di Napoli fra le terrecotte, sotto i nn. d'inventario 4706 e 4712. Sotto la loro base è notata con color rosso l'indicazione « P(ompei), 1 giugno 1825, n. 18 ». L'inventario tace; ma dalle notizie sugli scavi pompeiani raccolte dal ch. Fiorelli (*Pompeianarum antiq. hist.* vol. II, pag. 131 e III, pag. 60) risulta che i due rospi furono trovati nella cosidetta casa del poeta tragico il giorno 27 o 26 aprile 1825 in uno «stanzino posto a sin. dell'atrio con peristilio » ossia nell' « ultima stanzolina che resta sul lato sin. dell'ingresso ». In queste relazioni i due animali vengono detti ranocchie o rospi « coperti di stucco », espressione inesatta ed erronea, ma che dimostra trattarsi appunto degli

stessi respi oggi conservati a Napoli. Ragionò di loro brevemente il sig. von Rohden nella recente sua pubblicazione *die Terracotten von Pompei* pag. 30, dando di uno di essi a pag. 29, fig. 18, 19 il disegno ridotto non a metà dell'originale, come ivi si asserisce, ma bensì a $^1/_4$; il disegno però non è sufficiente per dare una idea perfetta dell'accuratezza e delle stilistiche particolarità dell'originale.

15. (Tav. d'agg. *C* n. 6, minore del vero). Sopra una base quadrangolare (0,10 × 0,26, alta quasi 0,02) giace un leone. Nella sua formazione si manifesta una tendenza al fare manierato piuttosto pronunziata, specialmente nel modo come è trattata la chioma; la quale sopra la testa e la nuca è disposta in ampie partite quasi cuneiformi, mentre intorno al collo forma una specie di barba o di collare composto di piccole partite che scendono regolari e simmetriche da ambo le parti al di sotto delle orecchie [1]. Le coste sono molto marcate, la parte della spalla è trattata in modo convenzionale quasi egizio, sulle cosce appariscono alcuni lineamenti per indicare la muscolatura. La bocca del leone è forata pel getto dell'acqua; internamente la figura è vuota e sotto la base esiste, come nelle terrecotte, un buco rotondo per agevolare il processo della cottura.

Tutta la figura è smaltata con uno strato vitreo generalmente turchino, che però in alcune parti tende al verde chiaro. L'altezza massima è di 0,15.

Pompei, nei magazzini.

16. (*Mon.* tav. XXXVII n. 12, ridotto a $^3/_4$ dell'originale). Sopra un'ampia base modanata di forma qua-

[1] Si confrontino per questo riguardo il leone d'avorio presso Layard *Monum. of Nineveh* tav. 90 n. 14 e i due leoni presso Rawlinson *Monarchies* vol. I pag. 359.

drangolare (0,095 × 0,12) è rappresentato un leone seduto (alt. totale 0,18); dalla parte posteriore del medesimo nasce una colonnina vuota che si erge perpendicolarmente e che ora è rotta all'altezza della testa del leone. La chioma dell' animale è trattata in modo assai caratteristico e che risente molto del manierato. Sopra e dietro la testa cioè è corta, intorno alla faccia è foggiata in guisa di barba, che in quattro sezioni orizzontali scende sul petto e va finalmente a terminare in una specie di pettorale quadrangolare e scorniciato, il quale giunge fin oltre la metà delle zampe anteriori. Non è certo, se il leone, che internamente è vuoto ai dari della colonnina con esso immedesimata, avesse anche la bocca forata; poichè nel risarcire alcune lesioni e nel riconnettere i vari frammenti in cui fu trovato rotto, quella parte è stata imbrattata con cemento.

Questo arnese, sul cui uso si può dubitare, ma che non è improbabile abbia servito da candelabro oppure pel getto dell'acqua, era ricoperto di una vernice vitrea di colore verdognolo, ora mancante in molte parti: ove si è conservata, essa mostra quell'iridescenza propria al vetro.

Pompei, nei magazzini. Fu rinvenuto il giorno 24 gennaio 1879 nell'ingresso di una bottega situata nella reg. IX, isola 6 [1] e ne fu fatto cenno nelle *Not. d. scavi* 1879 pag. 25 con queste parole: « sostegno di lampada in frammenti, nel quale è figurato un leone accovacciato, poggiante sopra la basetta rettangolare ». È utile ricordare che nel medesimo luogo si rinvenne secondo le citate *Notizie* una « bottiglia piramidale con

[1] L'ingresso della bottega non è stato ancora numerato; al lato esterno dell'ingresso sta l'iscrizione dipinta *Iudicis Augusti* ecc. (*Not. d. scavi* 1879 pag. 22, *Bull. d. Instit.* 1881 pag. 31).

piccola bocca e manico; da un lato rappresenta una mezza figura di donna all'egizia, alta mill. 215 » che si dice essere di terracotta. Nella stessa località – poichè le indicazioni topografiche date dalle *Not. d. scavi* 1879 pag. 121 non sono esatte, cf. *Bull. d. Instit.* 1881 pag. 31 – fu scavata una teca circolare d'avorio « senza fondo e senza coperchio . . . . esternamente è lavorata a bassorilievo, e presenta una figura sedente con asta, di faccia ad un corvo posato sopra basamento; in seguito una figura di donna col braccio dritto abbassato, e col sinistro proteso, reggendo nella mano qualche cosa che sembra un orologio; alle spalle di questa è altra figura in piedi con asta, e finalmente una sfinge in piedi. Tutte queste figure sono di tipo egizio. La materia di cui l'oggetto si compone è fragilissima, e stando al contatto dell'aria si spoglia tutta. Altezza della fascia mill. 50 ».

17. (Tav. d'agg. *C* n. 2, ridotto a proporzioni minori). Il dio Ptah posto sopra un' alta base quadrangolare, le cui parti e modanature corrispondono perfettamente a quelle dei piedistalli romani o greco-romani. La figura tutta ignuda del dio si trova nella solita rigida e goffa positura con le mani appoggiate alle reni: intorno al collo porta una collana, dalla quale pendeva sul petto un oggetto, che danneggiato dal tempo non si può riconoscere, ma che offre qualche rassomiglianza con una bulla. Le proporzioni della figura sono oltremodo goffe, e tutte le parti della persona appariscono grosse, enfiate e conseguentemente senza precisione e chiarezza. La statuetta assai danneggiata fu restaurata in molti punti; specialmente la testa, che è cinta da una ampia *stephane* di fogliami, sembra essere del tutto nuova e fu rifatta, come pare, sul modello della testa descritta nel numero seguente.

Anche la invetriatura è andata quasi tutta perduta; ma ove si è conservata, essa ha un bel colore verde-bleu. La figura è alta 0,34, compresa la base 0,50.

Napoli, nel Museo nazionale fra le terrecotte, n. d'inventario 4635. Fu rinvenuta in Pompei il giorno 6 ottobre 1770 in un termopolio presso la porta Ercolanese (reg. VI, isola 1 n. 2), come risulta dalla descrizione datane nei rapporti pubblicati nella *Pompeianarum antiq. historia* vol. I, parte 1, pag. 244: « Una statuetta sopra di una base rotta nella testa, nel braccio e spalla sin. ed alquanto lesionata, trovata fabbricata quasi sull'angolo del bancone, voltata alla Porta della città in atto di situarsi quasi a sedere, alquanto curvata e che preme le mani su i lati del ventre. Credesi che sia un Priapo, per avere con distinzione formata la parte che può determinarlo per tale, ed è di un fare egizio. La materia della quale è composto, se non è di gesso, sarà di alcuna mistura che lo assomiglia; si conosce di essere formata su cavo, ed è colorito sì nell'esterno che nell' interno di verde con qualche vernice . . . Le parti che mancano a questa statuetta, specialmente la testa, possono essere tutte ne' frantumi che si sono mandati al r. museo ». Si veggano inoltre le notizie non tutte concordi riportate dal von Rohden *die Terracotten v. Pompei* pag. 61 e 66 che brevemente trattò di questa figurina.

18. (*Mon*. tav. XXXVII n. 10, grandezza dell'originale). Testa alta 0,095 del dio Ptah (?), che sembra aver servito di modello pel ristauro della figura precedentemente descritta e che appartiene certo ad una figura consimile [1]. Tutta la faccia è circondata da una larga *ste-*

[1] Ho notato nei miei appunti che nella vetrina ove si conserva questa testa, esiste una figura acefala identica a quella descritta nel

phane che si compone di una fila di globetti o perle sormontata da foglie di edera e da grappoli di bacche ederacee che si alternano a vicenda. L'espressione della faccia, quasi più larga che alta, è oltre modo goffa, e le forme, quantunque marcate, sono grossolane ed enfiate: gli occhi sono grandi e spalancati (uno è di forma quasi circolare), il naso molto sporgente dalle narici larghissime è corto ed un poco volto insù; la fronte bassa e spinta innanzi è piena di brutte rughe; le gote enfiate e senza modellatura, la bocca piccola, il mento poco sviluppato, il collo di una grossezza straordinaria – insomma dapertutto lineamenti goffi ed ignobili.

Uno strato vitreo di color verde-bleu, ora mancante in più parti, ricopriva questa testa (internamente vuota); le pupille però erano smaltate con vetro di color scuro, forse nero.

Napoli, nel Museo nazionale, fra le terrecotte, senza numero.

19. (*Mon*. tav. XXXVII n. 13, grandezza dell'originale). Testa di stile simile alla precedente, anch'essa vuota nell'interno (alt. 0,085). La faccia di forma circolare è circondata da una semplice *stephane* che posa sopre una fila di globetti o perle. Le forme sono enfiate, grossolane, brutte; ma mentre nella testa precedentemente descritta la fronte ed il naso appariscono spinti molto innanzi, in questa la posizione di quelle parti è più normale. Differisce poi nella forma della fronte stranamente modellata, negli occhi meno spalancati, nella bocca assai più grande; le gote però sono enfiate ed il collo è sproporzionato e brutto come in quella. I capelli grossolanamente espressi sono spartiti e disposti in

numero precedente; è dunque molto probabile che questa testa appartenga a quella figura acefala.

strie orizzontali (vedi il bozzetto alla tav. d'agg. *C* n. 3). Sarà forse una deità femminile.

La vernice vitrea, che ricopre questa antipatica testa, è di un colore turchino tendente al verde chiaro.

Pompei, nei magazzini. Porta il n. 101 dell'anno 1873 e fu rinvenuta, come mi fu detto a Pompei, nella bottega situata nella reg. I, isola 2, n. 18. Forse la medesima località è indicata pure nel *Giorn. d. scavi di Pompei*, nuova serie, vol. III (1874) pag. 47, in cui sotto il giorno 20 marzo 1873 si registra « una testina di Medusa dipinta verde » che sembra essere appunto la nostra e che fu trovata insieme ad altri oggetti di terracotta (?), probabilmente non estranei al genere di manufatti di cui trattiamo, « in una nicchia praticata sulla parete destra del viridario ».

20. (*Mon.* tav. XXXVII n. 11, grandezza dell'originale). Frammento di testa del dio Bes (alt. 0,13), il quale era rappresentato a due facce. La testa è sormontata da una specie di capitello per metà scanalato, sul quale ergevasi anticamente un alto pennacchio simile ad un tubo quadrangolare, del quale oggi rimangono soltanto i segni d'attaccatura [1]. Nella sua integrità la figura dev'essere stata del tutto simile a quella di terracotta a vernice vitrea rappresentata presso Rohden *Terracotten von Pompei* tav. L n. 2. L'espressione della presente testa frammentata è assai vivace ed offre non pochi punti di contatto col tipo satiresco dell'antica

[1] Alla tav. d'agg. *C* n. 5 trovasi disegnato a metà del vero un pennacchio esistente nel Museo nazionale di Napoli (sala delle terrecotte), che da principio credevo appartenesse al nostro frammento, essendo di fattura corrispondente agli avanzi di questa testa ed anche di vernice perfettamente ugnale. Ma la base del pennacchio non combina esattamente con i segni d'attaccatura rimasti sul capitello, sicchè sembra certo che faceva parte di un altro esemplare di questa rappresentanza.

arte greca. Sotto i mustacchi, che vanno a confondersi con la folta barba, appariscono quattro piccoli quadrati, che rappresentano la fila superiore dei denti. Sotto i medesimi poi pende un oggetto di forma ovale, che essendo diviso da una linea verticale in due metà ed avendo oltreciò i margini muniti d'un bordo, si potrebbe ritenere per la parte inferiore d'uno scarabeo, se da altre rappresentanze di Bes non risultasse invece, che quella fosse la lingua pendente dalla bocca del mostruoso dio [1].

Questo interessante frammento è ricoperto d'una vernice vitrea d'un colore assai vago, che secondo lo spessore varia fra il bleu celeste ed il bleu scuro; quest'ultimo punto di colore predomina ed è d'una vivacità sorprendente.

Napoli, nel Museo nazionale, fra le terrecotte, sotto il numero d'inventario 5259 [2].

21. Base quadrata (alt. 0,067, larghezza 0,105), sulla quale rimangono pochi avanzi d'una figura accovacchiata — i soli piedi ed una piccolissima parte delle natiche (?). Un altro frammento rappresentante una specie di capitello scanalato, nella cui testata sono visibili le tracce d'attaccatura d'una qualche parte che

[1] Cf. per es. Longpérier *Musée Napoléon III* tav. XIX fig. 1, che rappresenta una statuetta di Bes di pasta bianca arenosa proveniente dalla Fenicia (cf. Heuzey nei *Comptes rendus de l'ac. des inscr.* vol. VII pag. 144).

[2] Nell'inventario manoscritto del museo è registrato sotto questo numero: « Piccola statuetta frammentata e restaurata alla meglio, rappresentante un cercopiteco bifronte di patina verde bronzine sopra base ». Questa descrizione non corrisponde all'oggetto da me descritto e munito del n. 5259, il quale anche supponendolo essere stato una volta più intero che non lo è oggi, non poteva mai dirsi « piccola statuetta »; poichè le dimensioni della testa lasciano supporre una statuetta abbastanza grande. Nè combina poi l'espressione « restaurata alla meglio »; perchè la testa del dio Bes da me descritta trovavasi in più frammenti non mai stati riuniti, i quali il direttore

sormontava questo capitello, apparteneva senza dubbio alla figura accovacchiata sulla base. Credo fermamente che la figura intera rappresentasse un Bes (o Tifone, come talvolta fu denominata questa figura), simile a quello di terracotta a vernice vitrea proveniente da Pompei che trovasi raffigurato presso Rohden *Terracotten von Pompei* tav. L n. 2.

La materia di cui sono formati i due frammenti, è il solito impasto bianco ed arenoso, ma un poco più ordinario del consueto. Lo strato vitreo che li ricopre, ha un colore bleu celeste chiaro, il più bello che si possa immaginare.

Pompei, fra gli oggetti che si conservano nel tempio di Mercurio.

22. (Tav. d'agg. *D* n. 2, grandezza dell'originale). Piccola coppa (alt. 0,048, diametro 0,094) senza ornati a rilievo. La parte sottostante all'orifizio è formata da una gola fra due liste rilevate. Questa caratteristica modanatura la ritrovo perfettamente identica in alcuni vasi d'alabastro provenienti dall'Egitto (Leemans *Aegypt. mon. van het nederlandsche museum* sezione 2, tav. LV n. 167, tav. LVI n. 168,170,172,178 ecc.).

del museo fece appositamente ricongiungere a mia istanza, per poterne ricavare il disegno. In ogni modo però si rileva dalle parole dell'inventario, che la figura avea stretta attinenza col presente genere di rappresentanze.

Dall'altro canto il sig. von Rohden ha pubblicato nel libro citato tav. L n. 3 e pag. 61 un frammento di testa del dio Bes trovato a Pompei, che differisce notevolmente da quello da me descritto ed è, come sembra, di vera terracotta a vernice vitrea: e questo frammento è munito dello stesso n. 5259. La confusione dunque sembra manifesta; ma potrebbe esser nata dal fatto, che tanto il frammento di Bes formato di terracotta e pubblicato dal Rohden, quanto gli avanzi del medesimo dio plasmati in pasta arenosa bianca da me descritti siano stati rinvenuti tutti insieme nella medesima casa pompeiana e perciò muniti dello stesso numero.

La coppa è rivestita d'una vernice vitrea di color verde erba.

Napoli, nel Museo nazionale, fra le terrecotte, col n. d'inventario 1151.

Gli scavi di Pompei resero oltreciò spesso oggetti, per la maggior parte statuette, i quali nei rapporti si dicono ora di gesso, ora di una mistura bianca verniciata o dipinta verde; qualche volta vengono pure confusi con oggetti di vera terracotta a vernice verde. Si tratta in ogni modo di un genere di manufatti, che per tecnica e materia corrisponde perfettamente a quello che stiamo illustrando. Nei soggetti però vi è varietà; poichè mentre talvolta i rapporti rilevano « il fare » o lo « stile egizio », altre volte dalla descrizione sembra risultare, che le rappresentanze per stile e composizione nulla abbiano di comune con quelle del ciclo egizio. Su tali trovamenti pompeiani manca ancora un elenco completo delle notizie sparse nei rapporti manoscritti e in libri stampati; si veggano per ora le notizie raccolte nella spesso citata opera sulle terrecotte pompeiane del sig. von Rohden a pag. 29 seg., 61 e gli annessi spogli fatti dalle relazioni su i trovamenti (per es. anno 1761: 3 marzo, 9 maggio, 6 giugno; anno 1766: 19 luglio).

Passando ora a considerare in modo speciale questo singolare genere di manufatture ceramiche apparso nella vetusta necropoli esquilina, è d'uopo fermarsi anzitutto sulla materia, con cui sono formati gli avanzi sopra descritti. L'impasto che servì a plasmare i vasi romani, è generalmente bianco, qualche volta anzi bianchissimo; talvolta però il bianco ha una leggerissima tinta giallognola o grigiastra. Questa materia bianca è

sempre granulosa e facilmente si sgretola; non è però farinosa, poichè anche stritolata fra le dita conserva la grana dura, ora più ora meno fina, perfettamente simile all'arena. L'impasto, abbastanza compatto, è inoltre bibulo e piuttosto pesante.

Da queste caratteristiche qualità facilmente si rileva, che la materia adoperata per i vasi esquilini è sotto tutti i riguardi molto simile e forse identica a quell'impasto essenzialmente bianco ed arenoso che comunemente ed erroneamente si denomina « porcellana egizia » [1]. Nel grandissimo numero di prodotti egizi, o di stile e fattura simile all'egizia, lavorati di questa materia e smaltati in bleu o in verde — dico gli innumerevoli idoletti ed oggetti perforati per uso di collana, i cosidetti *shabti* o *ubschti*, le fiasche, gli aryballos ed i vasettini in forma di animali, le patere ecc. — l'impasto non comparisce sempre uguale, essendo ora più duro, ora più compatto, talvolta più talvolta meno granuloso, ora più bianco, ora più grigiastro. Tuttavia sembra sicuro, che gli elementi fondamentali di questa pasta arenosa siano essenzialmente sempre gli stessi, sicchè la causa delle accennate varietà si dovrà cercare ora nelle differenti epoche cui appartengono gli oggetti, ora nella diversità dei luoghi ove furono fabbricati, ora nelle proporzioni non sempre uguali delle materie fondamentali componenti l'impasto, ora nel grado di cottura, ora in altre ragioni. All'incontro i saggi di vasi rinvenuti all'Esquilino, e così pure gli oggetti pompeiani da me addotti in confronto, non offrono nel loro impasto alcuna varietà rimarchevole, meno una lievissima

[1] Cf. Brongniart *Traité des arts céramiques*, 2ª ed. vol. I pag. 505 segg; Birch *Hist. of ancient pottery* vol. I. pag. 66 segg.; Semper *der Stil* vol. II pag. 167; *Guide to the* 1 *and* 2 *egyptian rooms* (British museum) London 1879 pag. 32.

differenza nel punto di colore: se questa omogeneità sia fortuita, se cioè debba attribuirsi al numero veramente minimo conservatoci in confronto con i moltissimi oggetti di cosidetta porcellana egizia a noi pervenuti, oppure se abbia una ragione speciale, lascio per ora indeciso.

L'impasto bianco arenoso fu adoperato e manipopolato, come se fosse una argilla qualunque: se ne formarono vasi e figure internamente vuote nel modo consueto per mezzo del torno e della matrice. I vasi esquilini in special modo furono lavorati — e questi tecnici schiarimenti li debbo all'amicizia del prof. Barnabei — mettendo la pasta nella matrice che dovea dar loro la forma e l'ornato a rilievo; e facendo poi girare la matrice sul torno, con ordegni a ciò adatti si premeva l'impasto nelle cavità della matrice e si lisciava la parete interna del vaso. Avrà forse dipeso dall'abilità e dall'attenzione del lavorante, se gli ornati a rilievo riuscivano più o meno ben espressi; in ogni modo però con questa pasta bianca arenosa, quantunque non avesse la grana finissima, si potevano ottenere ornati a rilievo di non poca freschezza e precisione: lo provano il frammento di vaso romano n. 8 e i due rospi pompeiani n. 14, i quali, avendo quasi completamente perduto la sovrimposta invetriatura, ci fanno vedere le particolarità della modellatura ed i contorni dell'ornato in tutta la chiarezza e precisione originaria. Ho creduto dover accennare espressamente a questa qualità dell'impasto bianco arenoso, poichè Brongniart ed altri asseriscono che quell'impasto aveva pochissima plasticità[1].

Comune a tutti i manufatti di pasta bianca arenosa

[1] Brongniart l. c. p. 506, Birch l. c. pag. 67.

rinvenuti sull'Esquilino ed a Pompei è la vernice vitrea. Questa invetriatura che percorre quasi tutte le gradazioni di colore fra il turchino celeste chiaro e il più bel bleu cobalto, fra il verde erba chiaro ed il verde scuro, e che talvolta ha una tinta che varia fra il verde ed il turchino, ha sempre un certo grado di trasparenza e generalmente una vivacità sorprendente; è inoltre alquanto tenera e si distacca molto facilmente, sicchè pochissimi sono gli esemplari, nei quali lo strato vitreo si è conservato intatto e generale. La facilità con cui si distacca o si sfalda l'invetriatura, e dall'altro canto la tinta gialla onde è imbevuta la superficie della pasta arenosa immediatamente sotto lo strato vitreo turchino o verde, sono due particolarità proprie ai soli avanzi dell' Esquilino e agli identici manufatti pompeiani. Non ricordo almeno di aver mai veduto uno di quegli idoletti egizi, nè mai una fiasca od altro simile prodotto di pasta arenosa smaltata, in cui la vernice o lo smalto si sfaldi nel modo come ciò avviene nei vasi esquilini, lasciando cioè intatta la superficie dell' oggetto e le forme dell'ornato ; in tutti quei molteplici manufatti invece la vernice è strettamente aderente all' impasto ed apparisce con questo immedesimata, dimodochè se in seguito ad una lesione la superficie venne offesa, la vernice non si distaccò sola, ma sempre o quasi sempre unitamente ad una parte dell'impasto. Questa particolarità tanto caratteristica, che distingue i manufatti esquilini e pompeiani dal gran gruppo degli altri manufatti di pasta arenosa bianca, mi induce a credere, che lo sfaldarsi dell'invetriatura non avvenga in seguito ad un certo grado di decomposizione subita durante tanti secoli, ma che la vernice vitrea dell'uno e dell'altro genere sia effettivamente diversa: in che consista la differenza, lo potrà decidere soltanto una persona dell'arte e l'analisi chimica.

Dissi poc' anzi che lo strato vitreo, onde sono rivestiti i vasi esquilini e gli oggetti pompeiani, avesse un certo grado di trasparenza. Anche in questa qualità dobbiamo ravvisare una particolarità distintiva fra gli avanzi esquilini ed il gran gruppo di manufatti smaltati sopra accennato. Imperciocchè lo smalto degli idoletti egizi e di tutti gli altri oggetti smaltati di stile consimile è essenzialmente opaco, di qualunque colore esso sia, e dà quindi all'oggetto una tinta che, sebbene bellissima per sè, è tuttavia assolutamente monocroma. Nei vasi esquilini invece lo smalto sempre diafano, applicato ad un piano reso disuguale dall' ornamentazione rilevata, produce quel brillante effetto colorativo e quella varietà di tinte che rende tanto belli questi avanzi. È chiaro, che in seguito all' invetriatura piuttosto spessa i contorni dell' ornato e delle rappresentanze perdevano non poco della loro primitiva precisione; anche le finezze della modellatura scomparivano, perdendosi in questa le proprietà plastiche, poichè la vernice, rimanendo più sottile nelle parti rilevate, si raccoglieva a preferenza nelle parti cave del piano ornato e degli ornamenti stessi, e le riempiva talvolta completamente. Ma questi difetti erano in certa guisa compensati dall' effetto veramente sorprendente, che la vernice diafana e di vago colore produceva sull'occhio con tutte quelle gradazioni del colore fondamentale motivate dal suo ineguale spessore: si può dire che ornati e rappresentanze apparivano dopo il processo dell' invetriatura come un disegno policromo. In quella copiosissima classe di manufatti adunque smalto opaco e monocromia assoluta [1]; nel gruppo de' vasi esquilini invetriatura diafana e policromia — non effettiva, ma apparente.

[1] So bene, che non pochi oggetti egizi o di stile simile all'egizio sono effettivamente policromi, essendo rivestiti di smalto a più colori;

Dopo aver accennato alle qualità esterne e direi quasi tecniche dei vasi esquilini e degli identici manufatti pompeiani, rivolgiamoci ora ad esaminarne le particolarità stilistiche. È anzitutto rimarchevole, che cotesti vasi ornati a rilievo furono foggiati tutti in due forme assai caratteristiche, la forma cilindrica e la forma globoide. Fra gli undici saggi venuti a mia conoscenza otto appartengono alla forma cilindrica (n. 1, 2, 5–8 e i due pompeiani 12, 13); tre alla forma globoide (n. 3, 4, 9). Lo stato frammentario in cui ci pervennero questi saggi, non permette di ricostruire queste due forme nella loro integrità. Così per es. si rimane in dubbio, come sià stato foggiato l'orifizio dei vasi cilindrici; ma in genere tanto ne rimane da potersene formare un idea abbastanza chiara. I vasi cilindrici non avevano un piede speciale, ma soltanto una base della stessa circonferenza del corpo del vaso, formata da due grossi e semplici cordoni paralelli (n. 1, 2 e il pompeiano 12). I recipienti globoidi erano a bocca larga; la parte sottoposta all'orifizio senza bordo era adorna di alcune modanature (n. 4) o cinta da semplici e stretti cordoni poco rilevati (n. 3), che precedevano o rinchiudevano una fascia con ornato decorativo-architettonico simile all'ornato « ad ovoli » (n. 3, 4); la parte inferiore del vaso era probabilmente priva di piede, e forse sempre decorata da una specie di calice di fogliami (cf. n. 9), dal quale si sviluppava il vaso; per mantener ritti questi recipienti globoidi senza piede servivano secondo la mia opinione sostegni separati, formati anch'essi di pasta arenosa bianca e smaltati (cf. n. 11 e 11 *c*). Sembra che in tutti i vasi globoidi

ma di questi non è duopo tener conto, poichè non trovano confronto nei manufatti esquilini, nei quali non comparisce mai unito lo smalto di due o più colori differenti.

la parte principale del ventre sia stata divisa in parecchie zone orizzontali mediante liste o cordoni sottili; anche fra i vasi cilindrici uno sembra accennare ad una tale divisione del campo (il pompeiano n. 13), mentre gli altri lasciano supporre una sola fascia di rappresentanze a rilievo. Se oltre i vasi cilindrici e globoidi ad ornato altri ve ne fossero di forme diverse, non è punto certo; fra gli avanzi da me conosciuti uno potrebbe aver appartenuto ad un vaso di forma quadrata (n. 10), ma la supposizione di un tal vaso non è sufficentemente fondata. Forme diverse all'incontro si hanno nei vasi senza ornato: uno di essi, una coppa con modanatura di gusto egizio, è stato descritto al n. 22.

Rivolgendo ora lo sguardo allo stile delle rappresentanze che adornano i singolari vasi esquilini e pompeiani, nonchè degli altri oggetti lavorati in pasta bianca arenosa, ci occuperemo prima dei soggetti ornamentali e figurativi, che in rilievo alquanto basso troviamo rappresentati sui vasi. Di stile puramente ornamentale un solo esempio ne rimane (n. 4); poichè in un altro frammento, in cui resta soltanto una piccola parte d'un calice di fogliami (n. 9), cotesto motivo ornamentale era senza dubbio collegato alla rappresentanza di figure o di animali, come effettivamente in un'altro avanzo troviamo congiunto l'ornato architettonico alla rappresentanza di animali (nel n. 3). Nel frammento di vaso globoide n. 4 gli ornati distribuiti in zone orizzontali sono fra di loro ben differenti ed hanno ognuno un carattere tutto particolare. Vi è un motivo di stile puramente architettonico, che in sostanza contiene gli elementi dell'ornato ad ovoli, dunque di un'ornamentazione classica; ma cotesta ornamentazione fu alterata con lo slargare eccessivamente il motivo fondamentale, in guisa che l'ovolo divenne piuttosto un festone. Nella

sottoposta zona soggetti per se stessi non assolutamente decorativi — un canestro pieno di frutti e, come sembra, un uccello in atto di volare — furono pur essi modificati in senso ornamentale; uno anzi fu addirittura trasformato in un oggetto decorativo di forme tanto fantastiche da lasciar perfino dubitare, cosa rappresenti in realtà. La conformazione di questo supposto uccello volante molto risente dello stilismo orientale; e di gusto orientale è pure l'ornato a fogliami del vaso n. 9, specialmente per la fronda pennata. L'accennata differenza stilistica è forse ancora più sensibile nel frammento n. 3, in cui sotto all'ornato ad ovoli — qui meno alterato che nel già menzionato esempio — stanno animali fantastici di stile tutt' altro che classico.

Gli animali, che nella maggior parte dei vasi formano il soggetto delle rappresentanze a rilievo (n. 2, 3, 5–8, 12, 13), sono tutti trattati in modo più o meno convenzionale e fantastico. Lo stile manierato e la conformazione fantastica sono talvolta tanto sentiti, che, meno pochissimi casi, riesce impossibile di denominare quei quadrupedi e quegli uccelli. In genere lo stile di cotesti animali posti l'uno dopo l'altro, oppure rappresentati uno di fronte all'altro (nel n. 13) e separati costantemente da una pianta o da un arboscello, fa l' impressione di appartenere ad un epoca abbastanza remota. Ma ciononondimeno queste singolari figure di quadrupedi e di uccelli non trovano un confronto esatto negli antichissimi vasi dipinti greci adorni di figure animalesche anch' esse stilizzate, impereiocchè lo spirito predominante in queste rappresentanze non è lo spirito che regna nelle figure dei vasi che stiamo esaminando. Nelle vetuste produzioni greche la forma potrà rasentare il gusto peregrino, ma nell'espressione generale sempre si rivela l' elemento greco; all' incontro negli

animali dei nostri vasi forma e sentimento artistico tendono ad un tipo speciale e che in genere poco o nulla ha di comune coll' classicismo greco, moltissimo con lo stile orientale. D'altronde abbiamo già veduto che nella parte puramente ornamentale di questi vasi esistono elementi, i quali non sono orientali, ma appartengono all'arte classica. Esaminando con attenzione le singole parti di questi animali, in alcuni si scorge facilmente un fare che non corrisponde all'arcaismo dell'arte. Manca sopratutto quel chiaro ed organico schematismo proprio all'arte arcaica; le forme non sono propriamente severe, ma piuttosto goffe o manierate, e talvolta appariscono sviluppate, quasichè appartenessero all'arte la più provetta. Vi è dunque in queste rappresentanze di quadrupedi e di uccelli un singolare accozzamento di forme diverse che va assai notato; e con questi disuguali elementi, più o meno alterati da una conformazione manierata, si composero fantastiche figure di animali.

Una delle particolarità più caratteristiche che si ravvisa negli animali rappresentati su questo nuovo genere di vasi, è il modo come furono indicate alcune parti, specialmente i muscoli sulla spalla dei quadrupedi ed anche dei volatili; i quali furono espressi mediante bizarri lineamenti che si dipartono ora da una linea arcuata, ora da un piccolo cerchio, ora da una specie di linea spiraliforme. Cotesto modo di esprimere la muscolatura è talmente fantastico ed inorganico, che non ha esempi di perfetta analogia in nessun periodo nè dell'arte greca, nè dell' etrusca, nè dell' egizia. Soltanto qualche cosa di simile si ritrova negli arcaici vasi dipinti di stile cosidetto corinzio, ove la muscolatura degli animali fu marcata da lineamenti in modo convenzionale e stilizzato, ma nondimeno fino ad un

certo punto ancora organico [1]; e così pure nell'arte assira, nella quale i muscoli, specialmente sulla spalla degli animali, si trovano accennati in modo ancora più manierato e addirittura inorganico [2]. Anche nel cratere d'argento proveniente da Palestrina ed ora nel museo Kircheriano [3], le cui rappresentanze imitano il fare assiro e che fu riconosciuto per un prodotto di arte fenicia, i muscoli sulla spalla di tre leoni sono espressi per mezzo di una bizarra linea in forma di spirale. Ma tuttavia nè questo monumento, nè l'arte assira, nè gli arcaici vasi greci offrono confronti perfettamente corrispondenti; notevole però si è in ogni caso, che un prodotto dell' arte fenicia e alcuni fra gli esempi dell'arte assira mostrano nell'espressione dei muscoli un certo avvicinamento al fare dei vasi esquilini e pompeiani.

Gli arboscelli o le piante frapposte alle singole figure animalesche mostrano parimente una conformazione speciale che non trova confronto. La loro struttura è fantastica ed inorganica: imperocchè mentre alcune parti sono trattate in modo conforme alla natura — così per es. il tronco nel n. 3 apparisce esser quello di una vite —, altre parti nulla hanno di comune col fare naturalistico e sono formate secondo uno stile decorativo tutto speciale. Abbiamo nuovamente una composizione inorganica, un fantastico accozzamento di elementi fra di loro ben differenti: tronchi grossi e

[1] Fra i molti esempi citerò soltanto il vaso ceretano pubblicato nei *Mon.-Ann. d. Istit.* 1855 tav. XX.

[2] Cf. Layard, *monum. of Nineveh* tav. 10, 11, 31, 32, 49 n. 2, 51, 64 ecc. Non so, se quella specie di stella indicata sulla spalla dei leoni nelle tavv. 10 e 31 (cf. anche Rawlinson, *monarchies* vol. I pag. 197) possa aver relazione col cerchiello espresso nella corrispondente parte degli animali rappresentati sui nostri vasi.

[3] *Mon. d. Istit.* 1876 tav. XXXIII.

bassi imitanti talvolta la natura, dai quali si diramano alcune poche verghe che vanno a terminare ora in una sola fronda — la quale in tutti gli esemplari esquilini e pompeiani ha sempre la medesima forma imitante la fronda di edera (n. 1-3, 6, 8, 12) —, ora in tre bacche rotonde riunite in grappolo (n. 2, 3, 8, 13), ora in un semplice viticcio (n. 3, 5, 13); e tanto le foglie quanto i grappoli ed i viticci sono posti in modo da servire unicamente a riempire i spazi vuoti sopra, sotto e fra le figure animalesche. Una sola volta in luogo dell'arboscello trovasi impiegato un ornamento a grandi fogliami (n. 2), e questi fogliami sono di stile eminentemente orientale.

Fra gli avanzi dei vasi che ora ci occupano, uno solo ci presenta la figura umana (n. 1) — avanzo però troppo meschino per poter giudicare con esattezza intorno al modo, con cui in questa classe di manufatti ceramici era trattata la figura dell'uomo, non essendosi conservate che le sole gambe. Tuttavia un idea dello stile pur se ne ricava, poichè quelle due gambe sono oltre modo caratteristiche. Quelle enormi cosce di sproporzionata grossezza e la parte inferiore della gamba sottile sottile, rimandano subito la mente agli antichissimi vasi dipinti a figure nere, nei quali la gamba dell'uomo è trattata in modo perfettamente uguale. Qui dunque si è conservato lo schematismo arcaico dell'arte classica, e questo fatto va molto notato. Dall'altra parte vi troviamo introdotto un elemento che non è proprio all'arte classica anche nello stadio suo primitivo, voglio dire quel modo bizarro di esprimere la muscolatura che già osservammo nelle figure degli animali. Ma se in questi fantastici animali gli stravaganti lineamenti si poteano ancora tollerare, nella gamba umana essi sono addirittura ridicoli: non si può imma-

ginare cosa più inorganica ed innaturale di quel circolo, dal cui centro si diramava un fascio di lineamenti, simili alle branche di un polipo, applicato in mezzo ad una coscia umana, e sono persuaso che in nessun prodotto dell'arte che non appartenga alla medesima direzione stilistica della nostra, sarà mai trovata qualche cosa di simile.

Dai vasi ad ornato in rilievo passiamo ora a considerare gli altri oggetti, che per impasto e invetriatura sono con quelli strettamente collegati e che, come i due frammenti di vasi cilindrici identici agli esquilini, provengono dagli scavi di Pompei. Per ciò che riguarda lo stile in genere, ci si presentano da un canto forme ora enfiate e goffe, ora rilassate e poco distinte, dall'altro canto forme ben marcate e precise, ma di stile decorativo. I rappresentanti della prima maniera sono la figura del dio Ptah (n. 17) e le due teste l'una maschile (n. 18) e l'altra probabilmente femminile (n. 19); alla seconda maniera appartengono la testa del dio Bes (n. 20), i due rospi (n. 14) ed i due leoni (n. 15, 16). La prima classe di oggetti segna, come pare, uno stadio nello sviluppo dell'arte che ha oltrepassato i limiti del suo tipico svolgimento, ed in cui tutte le forme si trovano già in piena decadenza, dissolvendosi in un fare goffo e manierato. Nella seconda classe invece si scorge una degenerazione che non è l'effetto di decadenza delle forme, ma piuttosto l'effetto d'una eccessiva tendenza verso il decorativo, la quale ha invaso la forma in ogni sua parte. Questo stile decorativo rasenta talvolta il fantastico e conserva spesso talune forme che sono proprie all'arte arcaica. Per questo riguardo è assai notevole la testa del dio Bes, in cui tutte le parti della faccia umana furono per così dire tradotte nello stile decorativo, senza cancel-

lare però lo schema fondamentale, il quale ha evidente relazione coll'arcaico tipo satiresco dell'arte classica. Ed è appunto questo classico tipo fondamentale che rende tanto vivace l'espressione di questa testa: le parti per se stesse, ora modificate, ora del tutto trasformate nel senso decorativo, nulla aggiungono a quella vivacità, anzi contribuiscono a scemarla ed a renderla meno chiara. Ciò vale specialmente pel modo come sono trattati i capelli, i quali furono espressi mediante un sistema di fitte linee incrociate, non diversamente dal modo con cui si espressero alcune parti della pelle dei due rospi n. 14. Cotesto sistema di linee incrociate, una specie di reticolato, che spesso ricorre nei manufatti d'impasto bianco arenoso a vernice vitrea, sia per esprimere la pelle di taluni animali [1], sia come semplice mezzo per decorare un piano qualunque [2], non è un sistema proprio all'arte propriamente classica; sembra piuttosto che abbia le sue origini nell'arte orientale, in ispecie nell'arte assira, ove il reticolato apparisce spessissimo in modo ora più ora meno marcato [3].

Anche i due leoni pompeiani forniscono notevoli punti di contatto collo stile orientale, massime coll'arte assira: non nella conformazione generale del corpo, che nell'assieme poco offre di stravagante, ma bensì nelle parti accessorie. Contrasta sopratutto con la fattura energica, e che in genere non troppo si discosta dalla natura, la chioma decisivamente manierata: nel-

[1] Cf. per es. *Mittheil. d. arch. Inst. zu Athen* 1879 pag. 367 n. 4 e 5; Giov. Schmidt nel *Bull. d. Istit.* 1881 pag. 239.

[2] Per es. il corpo degli aryballos smaltati tanto frequenti nelle tombe etrusche, le fiasche di simile fattura ecc.

[3] Cf. Layard *monum. of Nineveh* tav. 70-76, 78-80 ecc.; Place *Ninive* tav. 60, 64, 65 ecc.

l'uno (n. 15) la chioma è disposta in partite quasi cuneiformi, mentre sotto il mento va a formare quella breve barba stilizzata a guisa d'un collare, ovvia tanto nell'arte egizia quanto in monumenti assiri; nell'altro (n. 16) la chioma si sviluppa tutta in un'ampia e lunghissima barba, che congiunta ad una specie di pettorale, scende in varie sezioni orizzontali fin oltre la metà delle zampe anteriori dell'animale. Questa stranissima disposizione della chioma trova un bellissimo confronto nei monumenti assiri, e per quanto sembra, soltanto in questi: si veggano per es. le lunghe barbe stilizzate in più sezioni orizzontali tanto frequenti nelle figure virili di ogni genere [1], e specialmente le barbe dei colossali tori alati a faccia umana situati alle porte di Ninive [2], le quali non differiscono dalla barba del leone pompeiano senonchè per l'ornamentazione più ricca e più particolareggiata.

Esaminati i principali punti caratteristici che offre lo stile dei vasi esquilini e degli altri oggetti d'identica fattura provenienti da Pompei, sorge ora la domanda, a quale popolo si debbano attribuire cotesti singolari prodotti di ceramica. In tutti abbiamo dovuto riconoscere un fantastico sincretismo di forme molto diverse. Imperocchè ora vi abbiamo trovato elementi improntati dall'arte classica, ora qualche reminiscenza stilistica dell'arte egizia, ora finalmente forme e concetti puramente orientali ed in ispecie assiri. L'arte assira è quella che predomina nella direzione stilistica di questi manufatti, mentre lo stile egizio pochissimo si fa sentire. Dall'altra parte la qualità del materiale con cui sono formati gli avanzi esquilini e pompeiani, accenna

[1] Cf. per es. Place *Ninive* tav. 31 bis e 45.
[2] Place l. c. tav. 11 e 21.

all'Egitto, e così pure nella scelta dei soggetti prevale quasi l'elemento egizio: in ogni modo fra gli avanzi pompeiani alcuni dei soggetti rappresentati ci conducono senz'altro nel campo di idee egizie. Ma il dio Ptah ed il dio Bes, come si presentano nelle statuette pompeiane — di stile goffo, enfiato, rilassato l'uno, l'altro mescolato e confuso col tipo satiresco dell'arte classica — sono essi veramente prodotti dell'arte egizia? Le accennate particolarità stilistiche bastano per autorizzarci a rispondere a questa domanda con un deciso no. Se dunque il Ptah e il Bes pompeiano non sono prodotti di vera arte egizia, il soggetto egizio da un lato, e dall'altro lato la bianca pasta arenosa frequentemente usata nei manufatti parimenti egizi ci costringono a ricercare il luogo di fabbricazione presso un popolo non solo vicino all'Egitto, ma che coll'Egitto avea relazioni di commercio e sopratutto una certa comunanza religiosa. Questo popolo altro non può essere che il popolo fenicio; e poichè il Ptah ed il Bes pompeiano per fattura e per tecnica sono perfettamente identici agli altri oggetti pompeiani da me descritti, inclusi i due frammenti di vasi, e questi alla loro volta sono perfettamente identici agli avanzi di vasi trovati all'Esquilino, così ne segue che tutta la classe di manufatti ceramici che ho impreso ad illustrare, sia un prodotto dell'arte fenicia.

Una volta pronunziata questa conclusione, che cioè i vasi provenienti dalla vetusta necropoli esquilina e così pure gli altri oggetti pompeiani addotti in confronto siano lavori fenici, tutte le notate particolarità mi sembrano trovare una spiegazione, tutte le singolarità una soluzione. Imperocchè le recenti ricerche intorno all'arte fenicia hanno dato per risultato, che nei più antichi prodotti della loro industria finora conosciuti i Fenici pre-

sero ad imitare talvolta lo stile egizio, talvolta quello assiro, più spesso però mescolarono concetti propri ad ambedue gli stili [1]; mentre nei successivi stadii dell'artistico svolgimento essi introdussero nel loro sincretismo stilistico anche alcuni elementi improntati dall'arte ellenica [2]. Questi risultati ora in sostanza non differiscono da quelli da noi ottenuti esaminando il materiale qui riunito, e che furono poc'anzi accennati. Dico in sostanza, poichè qualche differenza e qualche singolare particolarità nei nostri monumenti pur la trovammo. Ma non dimentichiamo, che gli oggetti da noi presi ad illustrare non sono dello stesso genere di quelli che formarono la base per le recenti ricerche sull'arte fenicia, e sopratutto che i nostri monumenti non appartengono alla medesima epoca di quelli. Fra gli uni e gli altri corre un periodo di tempo abbastanza lungo, e nella catena che riunisce questi due punti estremi, mancano tuttora molti anelli intermedii. Molti, ma non tutti; anzi alcuni di non poca importanza – e forse non saranno neanche pochi –, io credo che esistano inosservati in quella numerosa classe di oggetti formati di pasta bianca arenosa e smaltati in bleu o in verde, alla quale accennai in principio del mio ragionamento (pag. 31), e la quale io ritengo esser composta di prodotti per la maggior parte fenici. Cotesti manufatti non sono mai stati considerati nel loro assieme, nè si istituirono accurati confronti fra i singoli gruppi dell'intera classe; e perciò, mentre in genere è stato riconosciuto che molti di essi non sono prodotti di vera arte egizia, le opinioni esternate su gruppi speciali di quella classe furono e sono tuttora molto diverse. Così

[1] Cf. Helbig negli *Ann. d. Istit.* 1876 pag. 197 segg., specialmente pag. 207, 211, 213.
[2] Ivi pag. 214 e 223.

per es. è accaduto rispetto al più importante gruppo, gli aryballos in forma di animali ovvero rappresentanti figure umane o parti di esse [1]: alcuni cioè furono giudicati per prodotti dell'arte fenicia – e credo con tutta ragione [2] –, altri invece, perchè apparsi nell'isola di Egina, indussero a supporre, che i Greci in una data epoca fabbricassero anch' essi quei vasetti di pasta bianca arenosa rivestiti di smalto ed imitanti lo stile egizio [3]. Non potendo qui entrare in una analisi, la quale richiederebbe studi e ricerche speciali, basti l'avere accen-

[1] Alcuni dei più importanti sono: uno proveniente da Kameiros (*Revue arch.* VI (1862) tav. XVII); uno proveniente da Corinto (?) ed uno dall'isola di Cos (*Gazette arch.* 1880 p. 147 segg. e tav. 28 n. 2 e 1); due trovati sull'isola di Egina (*Mitth. d. arch. Inst. zu Athen* 1879 tav. XIX); uno rinvenuto in una tomba di Tharros (*Bull. arch. sardo* II (1856) pag. 83=VII (1861) pag. 186); uno di Corneto (*Bull. d. Istit.* 1880 pag. 104) ecc.

[2] Cf. per es. Heuzey nella *Gazette archéol.* 1880 pag. 150 seg. e pag. 157 segg.; oltracciò ivi pag. 161.

[3] Koehler nelle *Mittheil. d. deutschen arch. Inst. zu Athen* 1879 pag. 368. — Per provare la fabbricazione greca bisognerebbe costatare non solo l'esistenza locale delle materie, di cui si componeva la pasta bianca arenosa, ma che si conoscesse colà anche la medesima tecnica di smaltare cotesti vasi come nella Fenicia e nell'Egitto. — L'esempio di un aryballos smaltato in forma di delfino, sul quale è graffita l'epigrafe ΠΥΘΕΩΕΜΙ, cioè *Πυθέω εἰμί* (cf. *Archäol. Ztg.* 1873 p. 108, Kirchhoff, *griech. Alphab.* ed. 3, pag. 42 nota) il quale dal Heuzey fu citato come prova per la fabbricazione greca (*Gazette archéol.* 1880 pag. 150), va usato con molta precauzione. Si dovrà anzitutto appurare, se quell'indicazione di pertinenza vi fu graffita prima o dopo il processo d'invetriatura: nel primo caso essa può servire soltanto per dimostrare, che il vaso fu lavorato probabilmente da un greco e certamente per ordinazione d'una persona greca, rimanendo sempre incerto il luogo di fabbricazione; nel secondo caso l'iscrizione non dimostra nulla per la provenienza greca, poichè dev'esservi stata graffita dalla persona che possedeva quel vasellino importato, come credo, dal commercio straniero come gli altri consimili. Sulla differenza esistente fra le iscrizioni graffite prima o dopo la cottura oppure la verniciatura de' vasi si veggano le mie osservazioni negli *Ann d. Istit.* 1880 pag. 311.

nato alla mia opinione, come credo, non infondata, secondo la quale la maggior parte di quei manufatti smaltati, che pur ci vengono dalle necropoli di luoghi i quali quasi tutti subirono notoriamente le influenze del commercio fenicio [1], sono prodotti dell'industria fenicia [2]; ed oltreciò di aver esternato il parere, che se si esaminassero sistematicamente tutti questi piccoli monumenti — gli aryballos, i balsamai in forma di alabastron, le fiasche, le patere, i così detti *shabti* o *ubschti*, compresi gli innumerevoli idoletti fatti per uso di collane — non pochi se ne troverebbero, i quali verrebbero a chiarire alcune fra le diverse fasi percorse dall'arte fenicia da tempi relativamente antichi fino alla sua decadenza.

Fra la numerosa classe di oggetti smaltati testè menzionata ed i vasi rinvenuti nella vetusta necropoli esquilina esistono, come già osservai, alcune differenze, le quali brevemente riassunte sono le seguenti: 1) impasto bianco arenoso, uguale in tutti gli avanzi esquilini e pompeiani – impasto bianco arenoso alquanto variabile nei vari oggetti appartenenti alla spesso mentovata classe di manufatti smaltati; e in modo corrispondente: 2) invetriatura sempre diafana e che facilmente si distacca – invetriatura sempre opaca e fortemente aderente all'impasto. Le differenze piuttosto notevoli trovano una certa spiegazione, quando si consideri il periodo di tempo che separa gli oggetti esquilini-

[1] I punti più importanti donde provengono sifatti oggetti sono le isole di Rodi e di Cipro, Palestrina, Cervetri, Corneto, la Sardegna in genere e la Sicilia.

[2] Riguardo agli oggetti smaltati di pasta arenosa provenienti dalle necropoli di Cameiros il Loeschke recentemente ha esternato appunto questa medesima opinione, cf. *Mittheil. d. arch. Inst. zu Athen* 1881 pag. 8.

pompeiani dalla maggior parte degli altri – un periodo forse di parecchi secoli, durante i quali la tecnica ben poteva subire qualche modificazione. Dall'altro canto la quasi perfetta omogeneità che ci offre il gruppo di avanzi esquilini-pompeiani tanto nella qualità dell'impasto quanto nella natura dello smalto, è un indizio abbastanza sicuro, che tutti questi avanzi non solo appartengono ad un epoca più o meno uguale, ma provengono forse anche dal medesimo luogo di fabbricazione.

Ma qui sorge una difficoltà. Imperocchè trovandosi fra gli oggetti pompeiani due saggi di vasi, i quali non solo per tecnica e materia, ma perfino per la loro forma e per lo stile dei soggetti rappresentati sono del tutto simili ai vasi esquilini, l'epoca di questi dovrebbe riguardarsi come approssimativamente determinata dai saggi pompeiani; ed in tal guisa si giungerebbe alla conclusione, che quella parte della necropoli esquilina, ove apparvero i vasi smaltati, debba assegnarsi ad un epoca molto recente, vale a dire alla prima metà o tutt'al più al principio del primo secolo dell'era volgare. Questo risultato ora contradirebbe a tutti i dati cronologici finora ottenuti mediante l'esame di altri monumenti sortiti dalla medesima necropoli. E contradirebbe in ispecie alla notizia – disgraziatamente l'unica che abbiamo intorno al luogo preciso del ritrovamento di cotesti vasi –, secondo la quale i frammenti n. 2 furono trovati nella regione delle arche di nenfro, dunque in una parte della necropoli che offre tutti i contrasegni di un epoca relativamente antica e che giammai potrà farsi discendere fino ai tempi imperiali. Queste contradizioni già per se gravi trovano per così dire ancora un appoggio nell'aspetto generale dei vasi esquilini e pompeiani, nei quali vi è qualche cosa che pro-

duce l' impressione di un epoca molto più antica, che non sarebbe quella additata dal termine cronologico approssimativamente stabilito per quasi tutti gli oggetti provenienti da Pompei. È vero, che non è facile dare un giudizio esatto sopra manufatti appartenenti all' industria di un popolo, le cui progressive fasi artistiche sono tuttora pochissimo note; in ogni modo però dovrà concedersi, che i vasi da noi descritti sono lavorati in uno stile, il quale con forme goffamente sviluppate ed a concetti che talvolta rivelano anche l' influenza dell'arte classica, riunisce pure alcuni elementi improntati dall'arte arcaica (cf. pag. 40 seg.), uno stile insomma che nel fantastico suo sincretismo sempre conserva un certo fare vetusto. Parmi ora che in questa particolarità ci si offra il mezzo per conciliare le contradizioni poc' anzi accennate. Imperocchè, se quel fare relativamente antico espresso nei vasi da noi esaminati non è l'effetto di una momentanea direzione stilistica, oppure se non è una particolarità inerente all'arte fenicia in genere, ma rappresenta veramente una fase del naturale svolgimento artistico di quel popolo, allora l'esistenza di sifatti vasi in Pompei ci spinge alla conclusione, che i Fenici abbiano per lungo tratto di tempo continuamente riprodotto un tipo abbastanza antico senza introdurvi notevoli innovazioni. Se ciò è vero, allora non solo si spiega, perchè fra gli avanzi esquilini ed i saggi pompeiani non si scorgono differenze rilevanti, ma potremo altresì far risalire i vasi esquilini ad un epoca anteriore al principio dell' era volgare sia di un secolo, sia anche di più d'un secolo.

Non è improbabile che gli avanzi di manufatti invetriati di pasta bianca arenosa rinvenuti a Pompei siano gli ultimi prodotti fenici di questo genere. Giacchè appunto sul principio del primo secolo alcune figuline

italiche cominciarono a fabbricare figure, lucerne, vasi ed altro di vera terracotta, cioè di argilla comune, rivestita di una vernice vitrea color verde o verdognolo [1], imitando in tal guisa, senza però raggiungerle, quelle bellissime produzioni smaltate provenienti dall'estero; e secondo la mia opinione furono queste imitazioni locali in terra cotta che fecero cessare l'importazione dei vasi e delle figure di pasta arenosa. Se ne trovano esempi sparsi per tutta l'Italia e fuori, ma specialmente nei dintorni di Napoli, massime a Pompei, dimodochè il centro della fabbricazione, almeno da principio, sembra esser stato nell'agro napoletano [2]. Che l'impulso alla fabbricazione locale di questo nuovo genere di terracotte l'abbiano dato i bellissimi prodotti smaltati che si importavano dalla Fenicia, parmi indubitato: perciò a Pompei troviamo parecchie imitazioni locali del dio Bes [3] – imitazioni in vera terracotta e che, confrontate col dio Bes da noi pubblicato (n. 20), ritraggono soltanto il soggetto senza riprodurre le particolarità stilistiche –; e per la stessa ragione alcuni manufatti del medesimo genere rinvenuti a Palestrina aveano « tutta l'apparenza d'essere imitazioni dell'industria egiziana » [4].

Per la necropoli esquilina adunque i vasi oggi pubblicati per se stessi non ci forniscono che una data

[1] Cf. Klügmann negli *Ann. d. Istit.* 1871 pag. 200 e von Rohden *Terracotten von Pompei* pag. 29.

[2] Dalla forma delle lucerne a vernice verde trovate a Pompei si può dedurre con sufficiente certezza, che la loro fabbricazione non risale oltre l'epoca augustea; mentre fra le lucerne provenienti da altri luoghi non mi ricordo averne veduta alcuna, che possa attribuirsi ad un epoca posteriore al secondo secolo incipiente, sicchè le stoviglie di tal genere non sembrano esser state in voga lungo tempo.

[3] Cf. von Rohden l. c. pag. 61.

[4] Klügmann negli *Ann. d. Istit.* 1871 pag. 199.

cronologica alquanto vaga; e se anche in genere i pochi risultati ottenuti questa volta, nella finale ricerca intorno alla nostra necropoli saranno forse trovati meno completi di quel che ora sembrano essere, la causa dovrà cercarsi nella mancanza di notizie, sia sulle condizioni speciali in cui apparvero questi singolari avanzi, sia sugli oggetti che stavano sepolti unitamente ad essi, mancanza che ha reso per sempre impossibili utilissimi confronti ed importanti schiarimenti. In ogni modo però le presenti ricerche mi sembrano aver dato un risultato, le cui conseguenze, oltre ad essere importanti per la necropoli esquilina, hanno un valore anche più generale: imperocchè se non mi sono male apposto rivendicando i singolari vasi esquilini all' industria dei Fenici, allora oggi abbiamo la prova monumentale, che quel medesimo popolo, il quale fin da' tempi antichissimi importava nell' Italia i propri manufatti e che ancora nell' epoca imperiale vi spediva i suoi unguenti [1] ed i suoi prodotti di vetro [2], durante l'ultimo secolo della repubblica e forse già in tempi più antichi stava in relazioni commerciali anche con la capitale del mondo romano.

Per la città di Pompei la frequenza di queste produzioni fenicie, e la circostanza, che talvolta si trovano unitamente ad oggetti di terracotta o di avorio di stile che si dice comunemente « egizio » (cf. pag. 24), sono due fatti molto degni di nota e che meritano uno studio speciale.

Infine l'esame dei vasi esquilini e dei consimili oggetti pompeiani oltre altri schiarimenti sull'arte fenicia mi sembra aver dato anche questo risultato, che cioè

[1] Cf. Büchsenschütz *Hauptstätten d. Gewerbfleisses* pag. 95.

[2] Cf. la frequente marca di fabbrica che nomina un Artas di Sidone ed altre raccolte dal Froehner, *verrerie ant.* pag. 124 seg.; cf. anche Bruzza *iscr. vercellesi* pag. 377 seg.

nell'ultima sua fase la tendenza stilistica dei Fenici si avvicina assai più all'arte assira che non al fare egizio [1].

ENRICO DRESSEL.

Aggiunta.

Terminato l'articolo, le indagini da me proseguite ed i suggerimenti degli amici hanno fatto sì, che la serie delle interessanti produzioni ceramiche oggi proposte allo studio ha potuto essere arricchita di alcuni saggi di non lieve importanza.

A. Nel museo etrusco Gregoriano conservasi nella medesima vetrina, in cui stanno le patere munite d'iscrizioni latine dipinte, un frammento di testa che offre grandissima somiglianza con la testa pompeiana n. **19**. Ne rimane poco più della metà della faccia, la quale come la pompeiana si distingue per le sue forme enfiate e grossolane e per le parti poco distinte. Quasi perfettamente identica all'esemplare pompeiano è la partita della fronte e quella che sovrasta gli occhi; identica è pure la forma della *stephàne*, meno che nell'esemplare del museo Gregoriano la fascia di essa apparisce interrotta da alcuni punti rilevati. L'invetriatura del frammento si è ben conservata ed è di un colore verde erba tendente al turchino.

B. (Tav. d'agg. *EF*, *G*). In una casa di Pompei (reg. IX, isola 7) si rinvennero il giorno 21 febbraio 1881 tre basi cilindriche di « creta cotta egiziana assai fria-

[1] In tal modo verrebbe confermata l'opinione del de Vogüé, contradetta quella del Helbig: cf. *Ann. d. Istit.* 1876 pag. 211 nota 1.

bile » adorne due di figure animalesche, una di figure umane, le quali furono brevemente descritte nelle *Notizie d. scavi* 1881 pag. 64 e 141. Nella serie dei manufatti d'impasto bianco arenoso smaltato questi tre nuovi monumenti occupano un posto molto cospicuo, essendo i saggi più completi finora trovati. Tanto più mi dispiace di non aver potuto esaminarli e che i disegni fatti eseguire non siano condotti con quella perfezione e scrupolosa esattezza che distingue tutti gli altri disegni oggi da me pubblicati.

Le due basi cilindriche con rappresentanze animalesche (tav. d'agg. *EF* n. 1, 2, ridotte a $^{3}/_{4}$ dell'originale e svolte in piano) molto si rassomigliano. Imperocchè il campo figurato, sormontato in ambedue da uno stretto fregio con semplice ornato a onde (cf. il n. 10), contiene nell'uno e nell'altro esemplare lo stesso numero di animali – un uccello e due quadrupedi – distribuiti in modo corrispondente: il volatile cioè, che è rivolto a destra, è posto fra due quadrupedi rivolti l'uno contro l'altro, mentre piante ed arboscelli dividono i tre animali l'uno dall'altro. Nella base n. 1 il volatile è collocato fra un leone (o simile animale) ed un grifo alato, nell'altra (n. 2) fra un leone (anche qui la determinazione del quadrupede riesce difficile) ed una capra. Tuttavia fra l'una e l'altra rappresentanza havvi qualche differenza assai notevole. Nella prima base cioè i quadrupedi procedono in modo assolutamente simmetrico l'uno contro l'altro; l'uccello posto fra loro sta rivolto tranquillamente a destra ed è rappresentato di profilo, come lo sono pure i due quadrupedi. La tendenza simmetrica anzi fu spinta fin al punto di raffigurare l'uccello nella stessa grandezza dei due quadrupedi che lo circondano, mentre la sua conformazione accennerebbe ad un uccello di piccole dimensioni. Nella seconda invece

troviamo espresso un movimento ed una varietà di positura che, sebbene non sia senza esempio in questa classe di rappresentanze (cf. i nn. 5, 6), pure esce dal consueto. Nel bel mezzo un cigno gigantesco ha spiegato le ali e caccia il suo becco nelle morbide piume sotto l'attaccatura dell'ala destra. Il leone, od altro animale che sia, a sinistra del cigno, quantunque rappresentato di profilo, tiene la testa rivolta di faccia, mentre nella capra all'altro lato del cigno l'artista espresse una movenza, che sembra indicare l'intenzione della capra di rosicchiare l'arboscello frapposto ad essa ed al cigno. Una piccola differenza passa pure nella maniera, come nelle due basi sono distribuiti gli arboscelli. Nella seconda, non diversamente a quanto abbiamo osservato in tutti i manufatti consimili, le piante servono a dividere i tre animali e sono quindi collocate negli intervalli fra essi, diramandosi da una parte e dall'altra, come lo richiedeva la composizione onde meglio riempire tutti gli spazi vuoti: e sarà appunto questa la ragione, perchè l'artista al di sopra del leone collocò un uccellino che dondola sopra un viticcio dell'arboscello frapposto al leone e la capra. Nell'altra base però gli arboscelli sono quattro in vece di tre, e trovansi conseguentemente non solo fra i singoli animali, ma riempiono i vuoti anche dietro di essi.

Quanto allo stile delle rappresentanze ritroviamo anche in questi esemplari le particolarità già notate negli altri. Le code dei quadrupedi terminano generalmente in un fiocco; la muscolatura sulla spalla dei medesimi apparisce ora marcata da un doppio cerchietto con rispettive diramazioni lineari, come nella maggior parte di queste nostre produzioni ceramiche, ora da un fascio di lineamenti (così nel leone della base n. 1 in modo perfettamente corrispondente all'animale riprodotto sulla

tav. d'agg. *AB* n. 2); sul collo dei quadrupedi tre volte compariscono le strie paralelle (cf. il n. 5). Sono inoltre rimarchevoli i punti di contatto fra il cigno e quel volatile rappresentato sulla nostra tav. dei *Mon.* al n. 2, in cui senza conoscere il presente esempio già supposi esser rappresentato un cigno (cf. pag. 8, 9); di più la posizione innaturale della coda dell'augellino situato sopra il viticcio, che trova un raffronto in quanto osservai al n. 8; e così pure il modo di esprimere le diverse qualità delle penne tanto in questo uccellino quanto nel volatile posto nel bel mezzo della base n. 1 (cf. le osservazioni fatte a pag. 15). Assai notevole è oltreciò, che in tutti i quadrupedi fu omessa dall'artista l'indicazione delle parti che servono a distinguere il sesso, mancanza che si ravvisa anche in tutti gli altri esempi di cotesto genere di vasi e che dimenticai di notare nell'antecedente mio ragionamento. In fine non occorre rilevare la tendenza al fare fantastico e manierato nella formazione specialmente dei quadrupedi, che ricorre non meno manifesta anche in questi nuovi esempi; i quali, come osservai, sono pregievolissimi, perchè ci presentano le rappresentanze più intiere che alcuno dei frammenti precedentemente descritti: così per es. il grifone alato della base n. 1 viene a completarci quell'avanzo di animale rappresentato sul frammento pompeiano n. 13.

Le rappresentanze della terza base pompeiana (tav. d'agg. *G*, $^3/_5$ della grandezza originale) sono d'un genere affatto differente e che finora nel ciclo di questi monumenti non ha confronti. Disgraziatamente questa base è la più mal conservata; e poichè per tal motivo potrebbe anche essere che il disegnatore non abbia ben interpretate tutte le particolarità dell'originale, sembra più convenevole di rimetterne l'illustrazione a quando

sarà stata meglio studiata, limitandomi per oggi a poche osservazioni generiche. Nella fascia adunque sono rappresentate sei figure di persone avviluppate in ampi panneggiamenti, tutte in piedi, tutte effigiate di faccia, ma in atteggiamento vario. Le singole figure sono separate l'una dall'altra da una colonna scanalata e coronata da capitello ionico; solo una volta due figure trovansi una a lato dell' altra senza essere disgiunte da una colonna: questo gruppo dovrà perciò considerarsi come il centro della rappresentanza. È notevole che le colonne non sorpassano l' altezza delle figure. Due di queste poggiano la loro destra sopra un lungo bastone o scettro che sia; in tutte le altre l' atteggiamento non apparisce punto con chiarezza.

Nelle *Notizie d. scavi* pag. 64 (relazione tolta dal giornale dei soprastanti) e pag. 141 (relazione del ch. Sogliano) le figure rappresentate sopra questa terza basetta ci dicono essere « di tipo egizio » oppure « di stile egizio ». Tale particolarità non avrebbe in alcun modo contradetto a quanto fu da me esposto sulla probabile origine di coteste produzioni ceramiche; ma per quanto è dato giudicare dal nostro disegno, quelle figure sono tutt' altro che di tipo egizio o di stile orientale. Anzi si può dire con sicurezza che lo stile di questo monumento mostra una relazione molto pronunziata con l'arte classica, sia nel modo come vestono le figure, sia nella posizione in cui queste sono rappresentate, sia finalmente nella forma delle colonne interposte alle singole figure, le quali, come dissi, hanno capitelli ionici. Evidentemente però questo stile che risente del classicismo, in questo monumento non ci si presenta nè purgato, nè elegante, ma goffo ed alterato, tale appunto, quale lo trovammo in alcuni saggi della serie già descritta (cf. anche pag. 30) e quale concorda perfettamente con

una delle due direzioni dell'arte fenicia — con quella più recente cioè, la quale molto improntò dall'arte classica.

Sull'uso di queste basette cilindriche pompeiane, le cui forme trovansi accennate nelle rispettive tavole d'aggiunta, non vorrei pronunziarmi prima di aver potuto osservare gli originali. Tutte vanno alquanto rastremandosi verso la parte superiore ed erano ricoperte della solita invetriatura di color verde tendente al turchino.

C. Intorno ad una coppa con ornato a fogliami proveniente dall'alta Italia il ch. padre Bruzza ha avuto la gentilezza di communicarmi le seguenti notizie:

« La tazza era di terra bianca con vernice verdastra tendente al giallognolo, lucida, e nell'interno egualmente verniciata. Aveva due anse; all'intorno erano in rilievo basso e spesso con linee indeterminate alberi, piante e fogliami. Fu rinvenuta molti anni indietro a Formigliana in Lomellina, ma non saprei dire ove ora si conservi ».

D. (Tav. d'agg. *D* n. 1, ridotto a $^{2}/_{4}$ dell'originale). All'amicizia del medesimo padre Bruzza vado debitore della notizia, che nella raccolta di antichità del R. collegio Carlo Alberto in Moncalieri (n. 265 del catalogo) esiste un'anforetta di pasta bianca arenosa (alta 0,128, diametro della bocca 0,067), rivestita esteriormente di una vernice vitrea che ha un color verde erba, mentre nell'interno del vaso apparisce essere giallastra. La caratteristica forma di questa anforetta, meglio che dalla descrizione, si potrà rilevare dal disegno graziosamente favoritoci dal ch. Bruzza. Il vaso fu acquistato in Torino, ma dicesi provenire dalla Sardegna.

Acciocchè nulla fosse trascurato in occasione della pubblicazione di questa interessante serie di manufatti, il nostro Istituto invitò il ch. D.r Ciamician di voler

sottoporre all'analisi chimica un saggio della invetriatura onde sono rivestiti cotesti avanzi. A tale invito avendo annuito il sig. Ciamician, egli ebbe ora la cortesia di farci sapere, che « la vernice contiene piombo e rame ».

E. D.

VASO ARCAICO DI ORVIETO

(*Tav. d'agg. H*)

L'anfora arcaica a figure nere, che si pubblica sulla tavola d'agg. *H*, fu acquistata in Orvieto dal nostro corrispondente sig. Bourguignon in Napoli. Vi si osservano a destra Ercole ignudo e barbato, volto a sinistra, che porta sopra la testa il tripode delfico, afferrandolo con ambedue le mani; a sinistra, guardando verso Ercole fissamente, un'altra persona maschile, armata di clipeo, lancia, elmo e gambali, ma non in atto di chi abbia l'intenzione di impedire il ratto del tripode, come p. e. Apolline [1].

Non di rado comparisce nelle rappresentanze del fatto in discorso un uomo perfettamente somigliante a questo, e conosciuto da parecchie iscrizioni come Jolao [2]. Ma mentre, per quanto io ne sappia, nei monumenti finora conosciuti Jolao porta le armi d'Ercole, sia ὡπλισμένος, o munito della spada e della pelle leonina, sul vaso orvietano all'incontro egli tiene senza dubbio le armi proprie: lo dimostra il fatto che s'è messo le corregge del clipeo intorno al petto.

[1] Stephani *C. R.* 1868 p. 31 sgg. E. Curtius *Arch. Zeit.* 1867 tav. 227.

[2] P. es. Micali *storia* tav. 89.

Presso Ercole sono graffite le due lettere HM, presso Jolao da destra a sinistra

ϟƎΛIΘƎᛗIAꓘOVƎBOVꟼ

iscrizione rimarchevole sotto più riguardi. S'osservi in primo luogo, che parla lo stesso vaso, dicendo: *δί 'ὀβελὼ καί με* ΘΙΛΕϟ.

Sappiamo da Aristotele e da altri autori, che lo spiedo (*ὀβελός*) faceva nei tempi antichi la funzione della stessa moneta, la quale dopo si chiamò *ὀβολός*: cf. Polluce IX 77 sg.[1]: *τὸ μέντοι τῶν ὀβολῶν ὄνομα οἱ μὲν ὅτι πάλαι βουπόροις ὀβελοῖς ἐχρῶντο πρὸς τὰς ἀμοιβάς, ὧν τὸ ὑπὸ τῇ δρακὶ πλῆθος ἐδόκει καλεῖσθαι δραχμή, τὰ δ' ὀνόματα καὶ τοῖ νομίσματος μεταπεσόντος εἰς τὴν νῦν χρείαν ἐνέμεινεν ἐκ τῆς μνήμης τῆς παλαιᾶς· Ἀριστοτέλης δὲ ταυτὸν λέγων ἐν Σικυωνίων πολιτείᾳ σμικρόν τι καινὸτομεῖ, ὀφελοὺς αὐτοὺς τέως ὠνομάσθαι λέγων, τοῦ μὲν ὀφέλλειν δηλοῦντος τὸ αὔξειν, αὐτῶν δὲ διὰ τὸ εἰς μῆκος ηὐξῆσθαι ὧδε κληθέντων. ὅθεν καὶ τὸ ὀφείλειν ὠνομάσθαί φησιν οὐκ οἶδ' ὅπως, ἐπὶ μέντοι τῶν ὀβελῶν ὑπηλλάχθαι τὸ φ εἰς τὸ β κατὰ συγγένειαν.*

Ci è tramandato di poi, che il prezzo dei vasi non troppo grandi variava secondo la loro capacità dai quattro al mezzo obolo[2]. L'anfora nostra essendo di modica grandezza – essa è alta m. 0,293 e capace di 5 litri d'acqua – sarebbe stata pagata abbastanza due oboli. Il che vuol dire l'iscrizione per l'appunto: « due oboli e mi » si supplirà « ricevrai » o « hai »: ma

[1] Si confronti anche *Elym. Magn. s. v. ὀβελίσκος: Φώτιος ὁ πατριάρχος ὀβολὸν κληθῆναί φησιν, ἐπειδὴ τὸ ἀρχαῖον χαλκοῦν νόμισμα τῶν Ἀθηναίων ὀβελίσκον εἶχεν. οἱ μὲν οὖν Ἴωνες ὀβελός, ἡμεῖς δὲ ὀβολός.*

[2] Cf. A. Boeckh, *Staatshaushalt* II² p. 151. R. Schoene nelle *Comm. in honor. Mommsenii* p. 649 sgg.

cotesto senso non può raggiungersi senza difficoltà. Parmi che θίγεις derivi dal presente θίγω: forma originaria di θιγγάνω, che però non si trova in nessun monumento, quantunque senza dubbio, secondo le analogie φεύγω-φυγγάνω, λείπω-λιμπάνω, abbia esistito una volta. Non sarà dunque troppo ardito riconoscere in questo vaso arcaico d'Attica l'antica forma del presente [1]. Oltre di ciò, mentre θιγγάνω si congiunge col genetivo, nella nostra iscrizione si trova coll'accusativo με [2]. Ma fortunatamente esiste un verso di Archiloco colla stessa particolarità, il quale mi sembra provare nello stesso tempo, che θίγειν coll'accusativo significa 'prendere', non solamente 'toccare', fr. 71 Bergk: *εἰ γὰρ ὡς ἐμοὶ γένοιτο χεῖρα Νεοβούλης θιγεῖν.* Ora credo si giustifica la mia traduzione: due oboli e mi prendi.

E. Maass.

[1] Nell'epoca classica non esistono forme simili, come θίγων ecc. cf. Elmsley *Oedip. Colon.* 470. *Etym. Magn. s. v.* θιγγάνω.

[2] Cf. G. Curtius, *Gr. Etym.*[4] p. 105.

DE HERMA Q. HORTENSII ORATORIS.

(*tav. d'agg. L*)

In villa Albania hermae extant Isocratis atque Hortensii non sola nominum inscriptione insignes quique obiter intuenti certe ob modulum perexiguum aliquid similitudinis habere facile videantur. steterunt ibi in porticu curva, quae palatio e regione est: nunc in hoc ipsum iussu principis Torloniae translati in eo cenaculo adservantur, cui signum Aesopi ornamentum est praecipuum. similitudinem illam quam dixi ne prorsus aut nihili aestimemus aut attribuamus casui communio facit fati quo utrumque hermam coniunctum Ennius Quirinus Viscontius haud ambigue testatus est. huius enim verba, quae extant in *Iconographiae Romanae* editione principe Parisiis anno 1817 impressa, t. I p. 240 (exempli Mediol. Operum I, 2 p. 332): *lorsque les recherches du cardinal Alexandre Albani lui procurèrent, il y a cinquante ans à peu près, deux petits hermès, sortis de quelques fouilles inconnues* ea verba, ut eodem tempore eos repertos esse praeter dubitationem adserunt, ita videntur significare etiam eodem loco esse eruderatos. ac de tempore quidem sic statuendum est, repertos esse hermas circa annum 1767, quo tempore Viscontius annum agebat decimum sextum. huic computationi convenit primum quod ipse l. c. addidit sese admodum tum adulescentulum curasse ut Hortensii caput, quod ab herma diruptum esset repertum, in officina Cavaceppii ei restitueretur. deinde satis constat inlatum esse utrumque villae Albaniae inter annos 1768 et 1785. atque hoc quidem anno eos ibi in porticu curva extitisse testis est catalogus villae a Morcellio eo

anno editus n. 393, 510: ante illum annum, qui fuit extremus Winckelmanni, ibi non exstitisse, mihi persuasit Fridericus von Duhn. scilicet Winckelmannum eorum mentionem alicubi facturum fuisse, si ei innotuissent, veri est tam simile, ut paene certum esse dixerim, cum praesertim haec opinio a narratione Viscontii tantum praesidii nanciscatur quantum haec attribuit illi.

Quae hucusque disputavi ea ita comparata sunt, ut licet solum Hortensium mihi sumpserim denuo edendum [1], tamen facere non possim quin quatenus similitudo utriusque pertineat amplius persequar. factus est Hortensii herma e marmore Lunensi; Isocratis quin ex eodem lapide factus sit ego nullus dubito, sed tamen propterea affirmare non ausim, quod laevigatrix artificis manus totam operis superficiem ita pertractavit, certa ut marmoris nativi vestigia deprehendere mihi non contigerit. quod artificium in Isocrate exercitatum, in Hortensio non item, primum differentiae inter utrumque intercedentis signum est. non desunt alia. nam Hortensii nomina inscripta sunt pectori, nomen Isocratis tabellae duplici margine saeptae infra pectus; deinde qui Hortensium sculpsit egregia arte opus perfecit et ita ut ne posticam quidem capitis partem neglegeret capillorumque et vultus formam libere vivideque effingeret: at enim Isocratis imago haud dubia refert manus properantioris archetypoque, siquod paulo excellentius fuit, non nisi primis lineis adumbrando intentae vestigia, id quod maxime apparebit capillorum lineas duriuscule

[1] Post Viscontium (l. c.), cuius exemplum parum accurate factum est, solus Bernoullius *Icon. rom.* I t. VI Hortensii hermam isque arte heliographiae effictum edidit. Eichleri quas edimus imagines archetypum fideliter exprimere nuper comparatione illarum cum hoc ipso instituta cognovi.

et praeter veritatem sculptas intuenti. denique haud paulo minus male habitus e terris emersit herma Hortensii quam herma Isocratis. Hortensii herma cum eminentibus more solito utrimque trabeculis illis, quas coronis suspendendis inservisse constat – proprium enim vocabulum illarum ego ignoro iuxta atque gnarissimi – paene integer ad nos pervenit: nisi quod caput, ut supra dictum est, abruptum fuit nasusque et exiguae labri superioris mentique particulae perierunt, quae omnia optime restituit resarsitve Cavaceppius. contra Isocratis hermae cum integrum servatum sit caput ipsum, umeri integri perierunt cum pectoris parte maiore, praeter mediam, cui titulus infra subiectus est: ut dubitari liceat utrumne hermae forma an imaginis pristino operi fuerit. quam ad rem infra redeundum est. in titulo ipso scriptum est

ЄICOKΡΑΤΗ{

nam quod cum H nunc contignata est littera C, id aperte debetur ei qui novicias partes addidit, scilicet defectum ultimae rudi artificio supplenti.

Sed ad Hortensium oratio convertat. in eius pectore inscripta sunt praenomen nomenque hominis puncto non interposito [1]

QVINTVS HORTENSIVS

apparet quadratarium, antequam opus faceret, spatium quod conscribendum esset parum accurate dimensum esse, siquidem litterae nominis extremae pessime stipatae ad marmoris usque marginem pertinent. in hac inscriptione multum offensionis habere visa sunt pri-

[1] Erravit enim Henzenus cum *C. I. L.* VI, 1809 edidit QVINIVS HORTINSIVS.

mum quidem perscriptum contra legem praenomen, deinde litteraturae genus haud paulum illud ab eo genere diversum, quo aetate cultioris doctrinae quadratarii in incidendis titulis usi sint, denique inscripta nomina ipsi pectori: eaeque offensiones tam graves visae sunt esse, ut fuerint qui fraudis suspicionem moverint. sed huius suspicionis causam qui marmor ipsum oculis usurpaverit plane nullam esse concesserit, eaque de re, cum denuo nuper rem examinaremus Mommsenus Henzenus ego, dubitari non posse convenit. sed de aetate litteraturae paulo minus certa erat iudicatio. atque consenserunt quidem Mommsenus Henzenusque tam neglegenter rem suam egisse quadratarium, ut hac ipsa re coniecturae de aetate hominis capiendae summa nascatur difficultas; sed tamen nihil obstare visum est certe Henzeno, quo minus primo saeculo eum attribuamus. aliter visum est Hübnero, qui et ipse paucis abhinc annis archetypum examinavit. is enim conlatis cum ectypo huius tituli ectypis fastorum Capitolinorum, actorum Arvalium a. 11, elogii Caeci *C. I. L.* I p. 287, pacti fiduciae *C. I. L.* II, 5042 a. 14, me, dum Berolini commoror, edocuit sine ulla sese dubitatione scripturam hermae nostri adsignare Augusti imperatoris aetati, posse autem etiam ea aetate esse anteriorem; denique scripturam tituli, qui Ciceronis imagini Matritensi subiectus est – cuius exemplar a se editum in monumentis antiquae artis Hispanicis non omni ex parte archetypum referre dixit – plane eiusdem esse generis. a qua ratiocinatione ceterorum virorum artis peritorum iudicia non nimis abhorrere vides. itaque ratione probabili hermam primo saeculo factum esse videor mihi posse statuere. neque videntur obstare artificii ipsius proprietates.

Viscontio eiusque pedissequis Antoninorum aetatis signum est incisa marmori pupillarum iridumque nota:

id quidem artificium qnam non sit ab Augusti aetate alienum vel una huius imperatoris statua Vaticana abunde docet, qua de recte rettulere Köhlerus *Annalium* a. 1863 p. 433 sq. et Garruccius *Dissertationum arch.* p. 9. atqui haec statua, quae inter rudera villae Liviae Augustae reperta est, quin Augusti ipsius aetate facta sit nemo dubitabit, neque vero potest dubitari, quin caput, quod solito artificio seorsum factum corporique insertum est, sculptoris eiusdem qui corpus fecit sit opus. hoc igitur exemplum gravitate superat ea quibus Overbeckius in *Actis soc. Saxon.* 1865 p. 47 ss. Stephanium, ante Hadriani aevum sculptores in marmore pupillas iridesque incisione significasse negantem, refellere conatus est. quodsi de litteraturae aetate recte iudicavimus, etiam Hortensii herma inter certa habendus erit testimonia quibus Overbeckii disputatio amplius confirmetur.

Restat ut perscriptum insolenter praenomen non esse recentioris aevi signum ostendam. ac de summa quidem rei absolvit Mommsenus tam *C.I.L.* I p. 281, XVIII quam *Romanarum quaestionum* I p. 19 sq., cum dixit Graecanicam consuetudinem id sapere omninoque pugnare contra constantem usum Romanum, qualis quidem cultioribus obtinuerit temporibus. qua observatione videlicet omne de aetate tituli iudicandi fundamentum tollitur, quoniam nec semibarbarae aetati nescio cui hermam erit qui attribuat, neque ulla sit causa cur titulum operi post magnum temporis intervallum additum suspicemur. sed haud abs re erit addidisse quantum differentiae urbi provinciisque intercedat in perscribendis praenominibus etiam ultima imperatorum aetate. qua de re licet tum demum absolvi poterit, cum Corporis thesauri integri omnes in manibus erunt, tamen iam nunc aliquatenus iudicium fieri potest. nam cum in urbe vix unum alterumve inter tot milia titulorum eius moris occurrat exemplum – velut his ipsis

diebus ab Hülseno v. d. didici inter ducentos circiter Aeliorum totidemque fere Aureliorum titulos sepulcrales, quos altera sexti voluminis pars exhibebit, unius Aelii, duorum Aureliorum inveniri praenomina scripta omnibus litteris – in provinciis exempla reperta sunt sat multa, sed tamen ut Africa provincia longe superet eorum multitudine ceteras omnes quarum quidem inscriptiones hucusque publici iuris factae sint. nec mirum: nam in illa potissimum provincia sermonis latini severioris leges et prius quam in ceteris et penitus solutae sunt. praeterea exempla paene omnia et Hadriani aetate inferiora esse videntur et intra fines sepulcrorum plebeculae contineri. ac de tempore quidem iudicium facere datum est ex inscriptionibus nota temporis certa praeditis. e quibus ad ipsius Hadriani aetatem quae referendae sint unam invenio duasve (*C. I. L.* III, 720. VII, 701): ceterae omnes tertio sunt saeculo ineunte inferiores (extant exempla aa. 213. 217. 247. 249. 270. 283 *C. I. L.* III, 795. 3620. VIII, 8826. VII, 1174. 1152. VIII, 4578). vix igitur a vero longius aberravero, si ne in provinciis quidem legem praenomina breviandi Romanam ante Severi aetatem neglegi coeptam esse praeter licentiam singulorum, qua singularia multa procreari solent, coniecero, hoc est ante aetatem eam qua primum urbani quoque moris severitatem ingruente barbarie infractam esse dudum multis constat indiciis. itaque quicumque illud *Quintus Hortensius* hermae incidit saeculi primi quadratarius, in monumento domestico conscribendo familiari paene dixerim sive potius libertino hominis Graeci arbitrio usus rem sibi indulsit a communi scribendi usu, nedum a sollemni lege plane alienam planeque singularem.

Sed idem quadratarius cum nomina oratoris pectori hermae inscripsit, non eadem lubidine usus est, licet ita

visum sit multis. verum est imaginibus hominum Romanorum subscribi solere nomina in titulis pectori subiectis aut seorsum factis aut imaginis marmori continuatis, eiusque moris sollemnitatem, cuius moris originem a titulis cerearum imaginum repetere in promptu est; pertinere etiam ad insignia, quae nominum vicem optinent, testis est egregia illa imperatoris cuiusdam liberae rei publicae imago Petropolitana [1]. manavit idem mos ad hermarum formam primitus Romanis ignotam: velut Cornelii Rufi nomen Pompeis inscriptum est stipiti hermae, non hominis figurae [2]. attamen Graecos et in imaginibus, quibus ab Alexandri certe aetate utebantur, et in hermis conscribendis liberius se gessisse, certa extant nec pauca indicia. ita Demosthenis nomen in imagine aenea e parietinis Herculanei eruderata ipsum pectus occupat [3]. ita in gemino Socratis Senecaeque herma Berolinensi [4] Romani philosophi nomen inscriptum est nudo umero sinistro, videlicet ad inscriptionem recipiendam aptiore quam dextrum, quod pallii iniecti rugis contectum est, at Graeci, qui chlamyde vestitus est, mediae vestis parti utpote nullis impeditae rugis. ab hac igitur libertate quadratarius noster non multum recessit, cum bina oratoris nomina paulo grandiori litteratura per utrumque pectoris nudi latus continuavit.

Dissipatis igitur eis dubitationibus quibus hucusque tamquam nebulis quibusdam non solum aetas verum etiam sinceritas tituli, id est operis ipsius, obscuraba-

[1] V. Schultze, *Arch. Zeitung* 1878 t. 3; cf. Bernoulli *Röm. Ikon.* I p. 101.

[2] V. *Giornale degli scavi* 1861 (n. 3 4) t. XII; Overbeck *Pompeji* p. 475 ed. terza.

[3] V. Visconti *Ic. Gr.* t. 30, 3: idem pertinet ad Neapolitanam Lysiae imaginem ib. 28, 1.

[4] V. Hübner, *Arch. Zeitung* 1880 t. 5; cf. Bernouilli l. c. t. 34.

tur, redeat oratio unde profecta est, ad communionem fati utriusque hermae et ad usum eorum pristinum paulo accuratius ponderanda.

Ac de artificii quidem diversitate abunde dictum est: moduli ea est congruentia, ut altum sit caput utrumque a vertice ad labrum superius m. plus minus 0,12: nam barbatum Isocratis, Hortensii imberbe caput facit ut huius potissimum mensurae comparatio instituenda sit. sed fortasse latius patet totius formae diversitas. nam Isocratis imaginem cum hermam vocavimus, indulsimus recenti artifici, qui umeros pectorisque partem ad instar hermae restituit: quod fecit Cavaceppii, puto, iussu, ut opus Hortensio consimile efficeret. Viderint periti an titulus, cui inscriptum est nomen oratoris, marginibus superne et inferne saeptus medio pectori subiectus satisque brevis, imaginis potius quam hermae formae conveniat. tot igitur tantisque discriminibus opus utrumque praeter moduli et loci, quo dicuntur luderata esse, communionem differunt, ut Aemilium Braunium paulo cupidius iudicasse appareat, cum ea antiquis temporibus communi usui inservisse eiusdemve esse artificis subobscure significaverit libro qui est de *ruinis et Museis urbis* p. 702, 708. quamquam si quis coniecerit in domo villave aut bybliotheca hominis docti cuiusdam aetatis Hadrianae coniunctas extitisse oratorum duorum imagines, alteram factam priore saeculi primi parte, alteram ipsius tempore, vix quicquam huic coniecturae obesse crediderim. sed coniecturis pensitandis hoc loco nolumus immorari. rursus ad Hortensii hermam redimus.

Q. Hortensius Romae natus nobili genere facile principem inter oratores locum obtinebat, cum M. Tullius Arpino oriundus provinciam eius involavit. ex quo tempore inter utrumque contentio orta est non uno nomine

memorabilis. contendit enim contra hominis urbani nobilisque auctoritatem atque adeo, ut est in orationibus Tullii, dominationem, municipalis hominis etiamtum in urbe insiticii mobilitas et deiciendi de statu adversarii cupiditas, elusitque illius artem huius dexteritas eatenus, ut mox ultro ille huic quamvis invitus palmam concesserit seseque a victore passus sit laudari. quodsi contuleris voltum Hortensii in herma Albanio expressum cum vultu Tullii expresso in imagine Matritensi celeberrima, nescio an utriusque hominis diversam vitam ingeniumque tibi videaris agnoscere. mihi certe in marmore Albanio semper visum est egregia arte expressum esse generosi nescio quid sedatique et fastidiosi: at in Matritensi imagine, in cuius gypseum ectypum domi cottidie intueor, quam maxime comparet paene dixerim proterva quaedam mobilitas animi omne genus contentionibus huc illuc flexi neque aliud quicquam adfectantis praeter lauream laudemque. hoc certum est indubitatumque, oratoris utriusque voltum ex archetypis quae ipsorum temporibus circumferebantur optimis egregia arte expressum felici fortuna ad nostra tempora esse propagatum. ac de Hortensii quidem imaginis archetypo coniectura capi potest e Taciti annalium II, 37 de nepote oratoris verbis: *igitur quattuor filiis ante limen curiae adstantibus loco sententiae, cum in Palatio senatus haberetur, modo Hortensii inter oratores sitam imaginem modo Augusti intuens ad hunc modum coepit.* quid igitur mirum quod privati quoque homines oratoris summi imaginem inter inlustrium in litteris virorum imagines esse voluerunt? sed exiguus marmoris Albanii modulus ut egregie convenit imagini ad ornandam privati vel bybliothecam vel tablinum destinatae, ita vix quadraverit hortorum ampliorumque villae alicuius rusticae porticuum spatiis, qualia hermis

virorum inlustrium eisque maioribus solita esse ornari praeter alia exempla Tiburtina villa, quae Cassiana nuncupatur, testatur. haud aliter iudicandum est de gemino Senecae Socratisque herma deque Sophoclis imagine Vaticana. ceteroquin utrique usui aptum est elogium nominativo casu conceptum.

Haec habui quae ad inlustrandam atque commendandam Q. Hortensii imaginem non ignotam illam quidem verum iniquis suspicionibus paene oblitteratam conferrem.

Scriptum Romae m. Aprili 1882.

H. Jordan

LARUM IMAGINES INEDITAE.

(*tav. d'agg. M, N*)

In museo principis Alexandri Torloniae imagines extant e marmore Lunensi factae iuvenum duorum capillatorum coronisque et bullis ornatorum plane gemellae eodemque loco, si recte ea de re in catalogo musei relatum est [1], repertae (tab. M). altae sunt plus minus m. 0,70, latae in imo margine 0,40. neutra imago praeter nasum abruptum, qui utrique restitutus est manu artificis novicii, quicquam damni perpessa est. postica utriusque imaginis pars scalpro in planitiae formam redacta est, ita ut appareat parieti murove eas fuisse vel insertas vel adpositas: ut adpositas fuisse sumam, movet me quod coronarum vittarumve significatio in ipsa parte marmoris plana incisione expressa est. Larum eas ima-

[1] V. P. E. Visconti *Catalogo del museo Torlonia di sculture antiche* Roma 1876 n. 318, 319 utramque imaginem et apud Caesarinos fuisse et eiusdem esse originis subobscure significavit.

gines catalogi scriptor recte vocavit, siquidem bullarum coronarumque insignia cum binario imaginum numero sociata adprime conveniunt geminis viarum vicorumque et domuum urbis patronis, quales fere Augusti imperatoris voluntas religionibus populi Romani restituit splendidiore scilicet quam antea cultu venerandos. convenit etiam Laribus corona laurea vittis vincta: quamquam lauream eam esse coniectura potius assequor quam de viso testor. ea est enim forma foliorum vitta vinctorum, ut ne in ipso quidem marmore quamvis religiose examinato praeacutam illam laurei frondis figuram, quam artifices totiens etiam in pusillis artis operibus optime expresserunt, certo agnoverim. sed tamen non minus certum est e ceteris frondis generibus, de quibus cogitari possit, esse nullum quod harum coronarum artificio similius sit. denique voltus a geniorum capillatorum voltu vix diversus convenit ei Larum generi, quod Augusti demum ut dixi voluntate propagatum est. qua de re non repetam quod ego et Reifferscheidius *annalium* nostrorum aa. 1862, 1863, 1872 voluminibus exposuimus. Hoc solum adnotabo, bulla ornatum esse etiam Genium castrorum peregrinorum, cuius figura aediculae inserta nuper Ostiae comparuit in columna opere anaglypho efficta [1].

Addidi his marmoreis Larum imaginibus statuam Laris aeneam altam circiter m. 0,45 cum sua basi item aenea (tab. N). superat hoc sigillum cetera quotquot extant sigilla Larum aenea, nisi me fallit memoria, et magnitudine et elegantia artificii et inventionis singularitate. etenim sollemnis ceteroquin ludentium Larum, hoc est saltantium, rhytonque et pateram gestantium habitus bacchicus in hoc sigillo graci-

[1] V. Lancianius ap. Fiorellium *Notizie* 1881 p. 116.

liore quodam motu capitisque et cervicis flexu liberiore mire temperatus est: praeterea et bulla caret et corona laurea, ut adulescentis qui Laris et personam induerit et agat partes figuram egregie ad vivum exemplar expressam videaris intueri. prodiit hoc sigillum e ruinis privatae ut videtur domus in monte Viminali sitae cum aliis domesticae supellectilis reliquiis, qua de re expositum est in ephemeride *Bullettino della comm. arch. mun.* iuscripta a. 1873 p. 86 ss. adservatur nunc inter opera ex aere facta quibus novum museum palatii Conservatorum ditatum est (A, 141). domus illa tertio saeculo coaedificata esse visa est Lancianio. statuae ea est pulcritudo ut eam tertii saeculi initio longe antiquiorem esse dixeris.

Non vereor ne quid inutile facere videar, si in fine huius commentatiunculae errorem quendam corrigam, quo hucusque Genii alicuius imago obscurata est. in anaglypho baseos ingentis prope arcum Severi eruderatae ibique nunc, postquam ad Palatini montis radices olim delata erat, denuo secundum viam propositae signiferi quattuor comparent pone togatorum multitudinem. ipsa signa sive vexilla secundum et quartum ornata sunt Victoriae sigillis dextra coronam sinistra palmam tenentis, primum et tertium non item. atque in tertio quidem sub aquila fulmen gestante comparet Genius dextra, quae deorsum pertinet, pateram, sinistra cornu copiae tenens. dextra pectoris pars nuda, sinistra pallio chlamydeve contecta est. in primo sola comparet aquila, sigillum, quod sub ea fingebatur extare, togati alicuius capite contegitur, sed vix dubium esse potest, quin artifex qualiscumque fuit binas Victorias binosque Genios aquilis subiectos finxerit ibi extitisse. hoc quoque ab eo qui in usum Gerhardi totum opus delineaverat (editum est id exemplum ab Ottone Iahnio in *Actis soc. Lips.* 1868 t. IV)

non intellectum est propagavitque nuper errorem Matzius, cum Victorias aquilasque in vexillis expressas esse dixit (n. 3629). Genium sive exercitus sive populi Romani ornamento esse signis militaribus non mirum.

Scriptum Romae m. Aprili a. 1882.

H. JORDAN

ERCOLE E TRITONE

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XLI; tavv. d'agg. I. K*).

Il combattimento di Ercole con Tritone, di cui abbiamo frequentissime rappresentazioni, ma nessuna menzione nei superstiti monumenti letterarii, torna a presentarcisi nelle tre pitture vascolari ora per la prima volta pubblicate, appartenenti ad epoche diverse, sebbene vicine. La più antica (*P* nell'elenco seguente, tav. d'agg. I), appartenente press'a poco alla seconda metà del sesto secolo, è di un'anfora del Museo municipale di Corneto, proveniente da scavi antichi e non descritti. La media *Q*, lavoro magistrale della pittura a figure nere nel suo fiorire, è da riportare circa all'anno 500. Fu riprodotta a colori nella tavola dei *Monumenti* XLI ed appartiene ad una tazza trovata parimente a Corneto e descritta, insieme colle altre scoperte, dall'Helbig nel *Bull. d. Inst.* 1881 p. 41 ss. La più recente *R*, probabilmente della metà del secolo quinto, riprodotta nella tav. d'agg. K, fu disegnata in casa Mazzetti a Chiusi e fu descritta dal Brunn nel nostro *Bull.* 1859 p. 105 come appartenente alla collezione Ciaj in quella stessa città.

Tritone, divinità dell'acqua come Acheloo e Nereo, ebbe originariamente, come dice lo Jahn *arch. Aufs.*

p. 65; il medesimo valore che questi due ultimi. Gli è vero che, come i nomi (quello di Tritone trovasi scritto nei vasi designati con *d e n*), così son differenti le loro figure. Nereo ha forma del tutto umana, Acheloo è un accozzamento di uomo e di toro, Tritone di uomo e di mostro marino, sia pesce, sia serpente. Senonchè Acheloo per lo meno presenta anche, secondo Sofocle, le tre diverse forme, e la puramente umana e quella di toro e di serpente. Comune altresì è il concetto dell'antagonismo con Ercole; è però da notare che dei tre miti quello soltanto di Ercole ed Acheloo è libero dal sospetto di essere arbitrariamente inventato ad imitazione di quegli altri. E primieramente il combattimento contro Acheloo differisce da quello contro Nereo; nel primo ha luogo un serio duello, ed Ercole armato di clava finisce per mutilare Acheloo; laddove nel caso di Nereo Ercole non vuol fargli alcun male, come Menelao non voleva farne a Proteo. Ercole ed Acheloo si affrontano ostilmente, quegli brandendo la clava, questi abbassando il corno per colpire [1]. Tutt' altro è rispetto a Nereo. Questi cerca al pari di Proteo di atterrire l'eroe con animali, che in un vaso veggonsi tra le mani delle Nereidi presenti alla scena; ma egli stesso, volgendo le spalle ad Ercole, cerca evidentemente di fuggire, men-

[1] Neppure nella pittura di Panfeo *Mus. brit.* 789, Gerhard *auserl. Vas.* tav. 115, dove il corpo di pesce e il modo dell'assalto è stato rinnovato sul modello delle rappresentanze del combattimento con Tritone, vedesi scomparsa l'antica posizione dei combattenti. Altrimenti va la cosa, dove Acheloo prende la fuga dinanzi ad Ercole, p. e. Gerhard *Etrusk. u. camp. Vas.* tav. 15, l. 2, similmente quivi stesso 3, 4 e *Mus. brit.* 452 = *Gaz. archéol.* 1875 tav. 20. Quivi forse è da ammettere un'influenza dell'avventura del toro. Nella maggior parte delle rappresentazioni i combattenti vanno uno contro l'altro; e così è probabile che fosse la πάλη nel trono amicleo e la μάχη di Donta secondo Paus. 3, 18 e 6, 19.

tre Ercole inseguendolo si china e lo afferra, non per alzarlo, come opinano il Gerhard e lo Stephani, ma per trattenerlo, finchè gli abbia strappato di bocca la desiderata rivelazione.

Tritone, che nel trono amicleo ci apparisce già raddoppiato e quivi stesso, insieme forse con Tifone e l'Echidna, contrapposto alle Ore e alle Cariti, è fatidico al pari di Proteo, Nereo e Glauco. Come i primi due egli, che conosce tutte le profondità del mare, mostra agli Argonauti la via per uscir dalle secche della Sirte: Herod. 4, 178 (cfr. Pindaro *Pyth.* 4, 20, imitato da Apollonio 4, 1551). Press'a poco il medesimo fu rappresentato dal pittore Eufronio in quel Tritone che nelle sue mani reca il giovinetto Teseo ad Anfitrite nel fondo del mare. Siffatta sommissione e propensione a servire dimostrata verso l'eroe attico par che sia quasi a bello studio messa in contrapposto con la riluttanza che Ercole ebbe a superare

Rappresentazioni vascolari dell'avventura di Tritone furono raccolte dal Gerhard, *auserl. Vas.* II p. 95, in numero di ventitrè. Stephani, *C. R.* 1867 p. 22, ne ha portato il numero a quarantanove, ammettendo però che vi possano essere delle identificazioni. È peccato che egli non abbia dato il suo elenco come continuazione del Gerhardiano; così ne ha reso più difficile il riscontro. Per fondamento delle seguenti osservazioni io ho dovuto redigere di nuovo l'elenco; confesso però che l'insufficienza di alcune indicazioni dà luogo a parecchi dubbi, tanto più che non mi è stato possibile di esaminar da me alcune delle opere citate dallo Stephani.

Tralascio di enumerare nuovamente ad uno ad uno le rappresentanze *a–x* del Gerhard (tra questi *a* riprodotto negli *auserl. Vas.* tav. 111; *d* negli *etrusk. camp. Vas.* 16; *e* secondo l'*arch. Zeit.* 1856, 248 entrata

nella collezione Rogers; *i* secondo lo Stephani nel Museo Thorvaldsen III 1 p. 57, 41; *l* nel Museo britannico, Cat. 532; *n* quivi stesso 535; *x* quivi stesso 646. Inoltre:

a' Mus. *brit.* 451.
b' ibidem 600 (questa e la precedente forse = Dubois *Notice d'une coll.* 83. 84).
c' » 646
d' Richmond, Michaelis *arch. Ztg.* 1854 p. 61, 30.
e' Pietroburgo Ermitage 25 (Stephani)
f' ibidem 38
g' » 77
h' » 142
i' Monaco 134 (Jahn)
k' » 161
l' » 391
m' » 432
n' » 443
o' » 721
p' » 1134
q' » 1261
r' » 1271
s' » 1292
t' Napoli Mus. naz. 3419 (Heydemann)
u' » S. Angelo 116 (la medesima rappresentazione nelle due facce).
v' Trieste, Fontana *archaeol. epigr. Mitth. aus Oesterr.* II 23, 17.
w' Palermo, *arch. Ztg.* 1870 p. 13, 15; secondo Heydemann l. c. pubblicata da Serra di Falco; forse identica con quella pubblicata dal Politi sotto il titolo di Ercole e Nereo, Palermo 1834. Welcker *Kl. Schr.* I p. 84 ricorda che in questo scritto vien citato un altro vaso col combattimento di Tritone, che si troverebbe in S. Martino; di questo io non ho avuto ulteriore notizia.
x' Vienna, Sacken e Kenner IV 77.
y' Parigi nel Louvre (così afferma lo Stephani l. c. per questa e le tre seguenti; anteriormente il Gerhard *arch. Zeit.* 1853 p. 399, 3 menzionava più figure vascolari con Ercole e Tritone reperibili nel Louvre), *Catalogo Campana A* 9.
z' Parigi, *Cat. Camp. A* 196.
A » *Cat. Camp. A* 204
B » *Cat. Camp. A* 1150
C » *Cat. Camp. A* 14. Riprodotta da Collignon *Manuel d'archéologie grecque* p. 287.

D » 350 (La medesima rappresentazione in tutti e due i lati).
E » 1155
F **Dubois** *Notice d'une collection* 81, il che io debbo togliere dallo **Jahn** *Ber. d. Sächs. Ges. d. W.* 1854 p. 173.
G **Roma,** Baseggio, *Bull. d. Inst.* 1851 p. 68 (da ambedue i lati la rappresentazione di Tritone, una delle due arricchita d'una figura secondaria).
H » Castellani, *Bull. d. Inst.* 1866 p. 181.
I **Napoli,** Barone, *Bull. nap.* I 118. Da questo io tolgo anche le due seguenti.
K **Roma,** Mus. Greg. II 44, 20.
L *Musée Blacas* t. 20 (?).
M *Bull. d. Inst.* 1857, 25, 23.
N **Appartenente** alla collezione Pizzuti e pubblicata dal Roulez, *Mélanges* V 2.
O **Panconcke,** Dubois *coll. P.* 67 (secondo lo Stephani *C. R.* 1867, 22).
P *Q* *R* le tre ora pubblicate.
Aggiungasi alle precedenti il fregio d'Assos.

Di questi sessantacinque vasi con sessantotto rappresentazioni relative a Tritone, più che la metà sono anfore di maggiore o minor grandezza, cioè *i–v b' g' h'* (?) *k' l' n' o' q' r' s' t' u' w' y' z' A H M P*, un quarto idrie, *a–h a' e' i' m' v' B C E N*; il resto vasi di minori dimensioni, boccali *x c' f'*, leciti *p' x'*, vaso foggiato a bicchiere *D*, di forma ignota *w F G I K L O*. Le poche tazze, *d' Q R*, la seconda di forma più antica, la terza di forma più libera, rivelano il nuovo stile. La più antica *Q* mostra la maniera ultimamente caratterizzata dal Kekulé, *Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen* VI p. 114, a tav. IV, consistente nell'attorniare la rappresentazione interna di mezzo con una striscia figurata, e s'accosta a quella ivi pubblicata (del sec. 5°) più di quanto lo fanno gli altri esempi ivi citati a pag. 114, 1. È quell'antico gusto di ammassar figure, che dagli scudi ed altri somiglianti arnesi è passato anche nei vasi, dove però fu presto abbandonato (cf. *arch. Ztg.* 1881 t. 5).

Fra tutti i vasi di Tritone, il solo *R*, cioè la tazza di forma più libera, è a figure rosse, tutti gli altri sono a figure nere; nei combattimenti di Acheloo e di Nereo noi vediamo invece che quanto al primo le rappresentazioni a figure rosse uguagliano in numero la metà di quelle a figure nere, mentre il secondo in ciascuno stile s' incontra una sola volta. Ma la scena di Tritone appartiene a ogni modo al periodo più maturo della pittura a figure nere. Gerhard nell' *arch. Ztg.* 1853 p. 399, 2 dice che tutte le rappresentanze relative son di stile arcaico (egli non conosceva ancora *R*) « sebbene le più di esse mostrino maggior movimento e libertà ». Egli stesso (l. c.) ne ricorda « parecchie eccellenti » tra quelle del Louvre; parimente il disegno dell' *i'* si chiama « severo, caratteristico, » del *t'* « severo e buono », dell' *u'* « piuttosto severo »; *w'* è secondo l' Heydemann « del più bello stile severo », e « la finitezza con cui son disegnate le scaglie è straordinaria e degna d'ammirazione », parimente *e'* « molto diligente », *h'* « notevolmente accurato », *v'* « strettamente arcaico », il che, atteso il carattere dei nomi iscritti, deve riferirsi piuttosto al confronto con la pittura a figure rosse che con altri vasi a figure nere; così anche *M* è « di lavoro egregio »; ciò che vale pienamente per *Q*; ed anche *P N a d*, tutti i pubblicati son lavorati accuratamente. Per alcuni si può arguir dal silenzio che fossero meno diligentemente lavorati; soltanto per *s'* ciò è detto espressamente.

Una prova speciale per riportarne l'origine ai confini della pittura vascolare a figure rosse e a figure nere, come io ho dimostrato nell'*arch. Zeit.* 1879 p. 7, ci è data nel *g'* e più nell' *h'* dalla finezza e sicurezza con cui i contorni del disegno furono preparati a graffiti.

Anche le altre rappresentazioni che vanno unite

col combattimento di Tritone, o nel rovescio o nelle strisce superiori e inferiori, appartengono al repertorio dell' arte più antica e particolarmente alla seconda metà del sesto secolo. Nient'altro oltre Tritone è contenuto in *a i k q r w x c' f' i' k' p' s' u' w' x' z' A D F? G I K? L? M O R*; scene della palestra sono in *u B*, efebi in *c*, in atto di danzare in *Q*, opliti in *g l v*, giovinetti a cavallo tra guerrieri in *n'*, guerrieri e donne in *p o' C*, quadriga in *l'*, tra guerrieri e giovinetti in *l E*, corse di cocchi in *e*, corse di cavallieri (?) in *d'*, combattimenti in *ch'*, Ercole col leone in *b o t e'*, Mercurio e le dee dinanzi al giudizio di Paride in *a' H? h?*, Achille e Memnone in *m*, Minerva che monta sul carro ed altre divinità in *a' b' m' v' y'*, altri accozzamenti di dei in *q' t'*, scene bacchiche in *d f n s g' r' N P*.

Delle tre rappresentazioni ora pubblicate quella che più fedelmente conserva il tipo antico, è l'anfora cornetana *P*. Come Ercole ed anche altri eroi sono di preferenza rappresentati in atto di assalire l'avversario verso d., così avviene nel Tritone, il quale apparisce anch'esso rivolto verso d. in *a d g' h' G N P R*, e là dove il medesimo atteggiamento non è notato nelle descrizioni, si può desumere per *a' b' c'* da quello che quivi è detto sull'atteggiamento delle figure accessorie, mentre l'attegiamento opposto è da congetturare per *u'* e parimente per *v*, dappoichè vi si dice che Ercole metta innanzi il piede destro. La direzione verso sinistra è attestata inoltre per *e' f' Q*. Ercole, vestito di chitone e pelle leonina, è, salvo che nella tazza a figure rosse *R*, senz'altre armi che la faretra, che egli porta o al fianco, o lungo la coscia [1] La statura gigantesca

[1] La clava in *i'* come il *Fächer* (ventaglio in luogo di *Köcher*, faretra) in *u'* sono evidentemente errori tipografici.

del *μέγας εὐρυβίης Τρίτων* (Hes. *Th.* 981) anche nelle sue parti umane apparisce nelle riproduzioni esistenti e vien rilevata spesso anche nelle descrizioni. Senonchè in queste rappresentazioni la figura umana non giunge, come nell'arte più tarda e in Apollonio Rodio 4, 1611, *ἀμφί τε νῶτα καὶ ἰξύας ἔστ' ἐπὶ νηδύν*, ma soltanto sin presso alla cavità dello stomaco [1]. Soltanto la tazza a figure rosse *R* pare certo, nonostante la poca conservazione, che estende la figura umana sino ai fianchi. La medesima forma mi par di riconoscere nella riproduzione del fregio di Asso. Presso Apollonio come nell'arte più tarda, p. e. nel fregio di Monaco, Tritone ha un doppio corpo di pesce, uno cioè in luogo di ciascuna gamba, come appunto nei Giganti in epoca più tarda ciascuna gamba termina in serpente. E questa forma non è, come credeva lo Jahn *Ber. d. S. G. d. W.* 1854 p. 174, 56, passata da Tritone ai Giganti, sibbene da questi in quello, mentre i Giganti acquistarono tale forma per l'analogia di formazioni simili più antiche, quali sarebbero il Tifoeo del vaso berlinese (Gerhard *auserl. Vas.* 237) ed il Borea della cassa di Cipselo, di cui dicesi che *οὐραὶ δὲ ὄφεων ἀντὶ ποδῶν εἰσίν αὐτῷ*. Gli è vero che il *γηγενής διφυής* Cecrope nell'arte più antica terminava al pari di Tritone in un semplice corpo di bestia; è chiara però la differenza: quello di Cecrope è un corpo di serpe [2] che da quello di Tritone si distingue per il modo che s'inanella e come finisce, cioè senza dividersi, mentre quello di Tritone è un corpo di pesce, simile a quello degli ippocampi dei vasi a figure nere. In fatto però si verificò

[1] Cf. O Jahn *B. d. S. G. d. W.* 1854 p. 173.

[2] Così nel vaso chiusino *Mon. ined.* IV 30, come nella terracotta berlinese *arch. Zeit.* 1873 t. 63 ed anche nella bella tazza cornetana in questi *Monumenti* X 38.

una certa mescolanza del pesce e del serpente; vedendosi a questo date delle prominenze a foggia di alette e a Tritone delle spire che difficilmente potrebbero scorgersi in pesci, se non forse nelle anguille, spire che però ben ricordano l'ondeggiamento del mare. Anche le scaglie di Tritone, che la pittura a figure nere ama di rappresentare con tanta accuratezza, rassomigliano per la loro forma allungata più a quelle d'un serpente che a quelle d'un pesce [1]; ciò non si ravvisa però nella riproduzione di *C*, che appunto per questo difficilmente può ritenersi fedele. È singolare un annodamento molteplice e sin quadruplice al di sopra della coda, divisa μήνης ὥς κεράεσσιν (Apollonio), il quale si vede anche in *R*, ma è soppresso in *Q* [2]. Mentre cioè il biforcamento della coda è proprio dei pesci e specialmente del delfino, quell'annodamento, evidentemente non organico, non trova il suo esemplare nella natura [3], come mi assicura il mio collega von Stein. Potrebbe rassomigliarsi agli anelli sotto il capitello dorico, come se dovesse unire la coda forcuta col corpo, o impedirne la divisione. Forse originariamente aveva un fondamento tecnico nei modelli stranieri, donde furono imitate queste figure.

La capigliatura del Tritone cadente in lunghi cordoni – in *P* per eccezione come nel Satiro del rovescio

[1] Osservata è questa distinzione nell'ara pergamena dei Giganti, dove Tritone ha in fatti scaglie di pesce ben diverse da quelle de'serpenti e degli anguipedi.

[2] Per contro le setole, che quasi ad annunziar la coda appariscono in *P* tra gli anelli, più sviluppate in *d N* al di sopra di essi, son mantenute in *R*.

[3] Vien dato anche agli ippocampi. I delfini hanno p. e. anche nel vaso a figure nere Gerhard *A. V.* t. 8 un paio di volte qualcosa che pare un solo annodamento, ma difficilmente può raffrontarsi con quello in discorso.

e nei Sileni del vaso François rialzata sulla fronte, preludio alla forma di capigliatura propria più tardi dei Tritoni – suole esser unita da corona o da tenia, e ciò del pari che il volto non mai brutto o maligno e la bocca non mai aperta per gridare o ruggire, costituisce una differenza essenziale con Acheloo.

Dappertutto vedesi Ercole che gli salta sulle spalle, o piuttosto correndogli dietro con potenti salti gli mette un piede sul dorso; sul fregio di Assos manca quest'ultimo concetto. In corrispondenza coi passi di Ercole i violenti attorcigliamenti di Tritone non saranno da concepire come soltanto attributivi, ma anche come segno di movimento. Tritone trovasi nel suo elemento. Le spire come i piedi d'Ercole non posano sul suolo; veggonsi in *a* immediatamente accanto figure sul terreno, ma di questa contradizione non s'è dato pena il pittore. Anche i pesci nuotanti, in *a* tre delfini, quasi sostituiti alle pinne del ventre, in *t B* due parimente di sotto, in *x K' m' G'* uno dietro lui, servono meno a rendere evidente la grandezza di Tritone, come crede il Gerhard, che a mostrar semplicemente, come l'avvenimento si compie nell'acqua. Così appunto l'aquila sotto la Nike di Paionios la mostra nell'aria, e i mostri marini sotto le Nereidi di Xanto le mostrano danzanti sull'acqua. In *R* sono evidenti sotto il Tritone le onde, non rupi, come credeva il Brunn. Anzi se i pesci che vedonsi in *R* intorno ai combattenti, non sono messi lì semplicemente per empir lo spazio, è d'uopo immaginarci Ercole disceso nel profondo al pari di Teseo nella tazza d'Eufronio (cfr. Hesiod. *Th.* 932 *θαλάσσης πυθμὸν ἔχων*).

In ogni scena vedesi Ercole avvinchiare il dio marino, abbracciandolo strettamente or sotto tutt'e due le

braccia, or sotto l'uno e sopra l'altro [1]. Le descrizioni di *i* (« strozza ») *n' p' q' r' s' t' u' w'* indurrebbero a riconoscere una terza forma, cioè che le due braccia di Ercole fossero avvolte intorno al collo di Tritone; gli è però probabile ch' esse descrizioni siano inesatte e che anche in quei casi abbiasi la seconda forma [2]. Le mani dell'eroe sono in *d' n' u' C Q* unite nel nodo di Ercole. Tritone fa ogni sforzo per isciogliersene. Con ciascuna mano afferra un braccio di Ercole in *a m'* per rompere il nodo; il medesimo pare che sia con poca abilità espresso in *P*, mentre *Q* mostra la medesima energia di Tritone con maggior ricchezza d'invenzione; giacchè quivi ciascuna mano compie un diverso ufficio: la destra afferra il braccio destro d'Ercole, la sinistra si sforza di separar le mani di lui intrecciate insieme [3]. Ma per lo più una sola mano è attiva nell' afferrare un braccio dell'eroe, *d i k' r' t' L*, mentre l'altra, e precisamente da quella parte dove il braccio d'Ercole gli s'avvinghia al collo, è volta verso il collo stesso, come in *d k' w'*, o è alzata pateticamente, *C N P*, o distesa in atto di implorare aiuto, *u' v'*, ovvero l'una è volta verso il collo, l'altra alzata, *w'* [4], qualche volta con l'attributo del pesce, p. e. in *t'*.

[1] *a a' b'* (*c' e' f' h' m'*) *o' z' d l n x k' l' N P Q*. Quello certamente in *a*, forse in *a' b' c' f' h' m' o' z'*, questo certamente in *d C N P Q*, forse in *l n k' l'*.

[2] In parecchie di queste rappresentazioni, p. es. in *N*, è molto facile cadere in errore rispetto alle braccia. Così la rappresentazione in *x'* è detta alquanto « imbrogliata ». Così errò l'Helbig, quando nel *Bull.* 1881 p. 42 dice che in *Q* Ercole afferri con le due mani la destra di Tritone. Lo stesso fu detto di *v'*, e anche qui senza dubbio falsamente. Pare che manchi qualche cosa nella nota sul *p*: Ercole che nella solita lotta afferra un delfino. Falso sarà anche il concetto intorno a *w*: « Ercole sembra trascinar via Tritone ». La riproduzione di *C* appena permette di riconoscere il vero.

[3] In *a l n l'* dicesi indeterminatamente ch'egli cerca di svincolarsi.

[4] In *q* dicesi una mano alzata, l'altra « cerca di afferrarlo pel

La testa di Tritone è di solito inclinata da un lato, ciò che però difficilmente avrà a spiegarsi come atto di dolore, come si è creduto in *t' w'*. Anzi Tritone fa tuttora degli sforzi, e quell' inclinazione, come il ripiegamento all'indietro della parte superiore del suo corpo, sono una reazione contro Ercole che gli si mette addosso, e con la contrazione dei muscoli del collo cerca di contrastare all' allacciamento del collo stesso. Dove manca questo, come in *a*, la testa è diritta. Evidente è del resto l'affaticarsi del pittore per avvicinare al possibile tra loro le teste dei due antagonisti, esprimendo però mediante il loro distornamento gli sforzi opposti dei due contendenti sì strettamente allacciati insieme.

Questi tratti essenziali dell'antico tipo ci son resi da *P* senza proprio concetto nè maniera, laddove in *Q* rincontriamo, cagionata dalla superficie circolare della rappresentazione, una trasformazione originale, specialmente per questo che le sinuosità del corpo pisciforme non sono volte in un verso solo, ma così strettamente avviluppate che la testa e la coda vengono a trovarsi vicine. Così queste sinuosità non sembrano più mezzo per indicare il movimento, la fuga, ma rinforzano il concetto della resistenza contro l'avversario, quasi che la coda aiutasse con gagliardi colpi [1]. Con questo viene egregiamente riempiuto lo spazio rotondo; senonchè quell' arcaica antipatia per lo spazio vuoto si manifesta altresì nelle pinne del dorso assai erette, e nel grande coperchio della faretra, aperto in maniera insolita quasi con giro orizzontale, e finalmente nei pesci, le cui svariate forme sono un altro indizio dell'epoca. Questi del

collo », interpretazione difficilmente giusta; ma anche meno lo è quella del Gerhard, *arch. Zeit.* 1853 p. 399, 3, dove sostiene che la mano col pesce sia alzata per battere.

[1] Che sia da ammettere il medesimo in *a'* secondo la descrizione?

resto avrebbero dovuto essere spaventati da una lotta così rumorosa; ma dimenticando per un momento la contradizione, troviamo che quell'affollarsi in ogni angolo dei pesci curiosi è molto graziosamente e naturalmente immaginato.

La tazza a figure rosse *R* ci mostra per contro più gravi deviazioni dal tipo primitivo. Le sinuosità di Tritone sono foggiate nel modo antico; ma difficilmente potrebbero interpretarsi come espressione di energico movimento, essendo che da ambedue le parti è cessato lo sforzo fisico ed è succeduto una più interna agitazione. Ercole siede tranquillo sul dorso del demone marino: la gamba destra visibile non è più distesa in dietro, ma si appoggia al suolo, malgrado la contradizione delle onde disegnate di sotto; la destra pendente regge la clava senz'atteggiamento minaccioso, e se volessimo insistere in questo motivo, potremmo immaginarci l'avvenimento compiuto in maniera del tutto diversa da quella che incontriamo nei vasi più antichi. Ma difficilmente il pittore può averlo preso tanto sul serio. Soltanto la sinistra di Ercole afferra ancora Tritone alla spalla, passando dietro la nuca. Le teste, altrove rivolte in direzioni opposte, qui sono volte l'una verso l'altra: par che si riguardino scambievolmente, come se ora soltanto ne avessero il tempo.

È chiaro che non tutti i tratti di questo quadro sono a riguardarsi come uno svolgimento del tipo antico, ma che debbono avere influito le scene di inseguimento amoroso, tanto in voga fin da principio nella pittura vascolare a figure rosse. Ivi troviamo l'afferrar della spalla, ivi il rivolgersi dell'inseguito a riguardare, ivi l'arma nella mano del persecutore. La più stretta analogia ce l'offre quel doppio disco appartenente press'a poco al medesimo tempo, ma dipinto da più abile arti-

sta, ed ultimamente pubblicato dal Benndorf [1]. In questo Peleo che insegue Teti, ed Ercole che insegue Nereo, sono messi insieme a farsi riscontro. Questo gruppo di Nereo sta alla rappresentazione più antica presso Gerhard *auserl. Vas.* t. 112 precisamente come la scena a figure rosse di Tritone *R* sta all'antico tipo a figure nere, e il confronto ci prova che l'avventura di Tritone è intimamente affine a quella di Nereo, che Tritone al par di quest'ultimo cerca soltanto di fuggire, che Ercole vuole soltanto fermarlo senz' altra intenzione ostile.

L' influenza delle scene d' inseguimento amoroso è attestata altresì dalle figure accessorie in *R*, tre giovinette, due a sinistra, una a destra, che fuggono per annunciare l'avvenimento al padre – Nereo pertanto, malgrado i suoi neri capelli – il quale se ne sta tranquillamente dentro o presso il suo palazzo designato da una colonna [2]. Il più antico tipo pare che non avesse alcuna figura accessoria, almeno anche più tardi la rappresentazione spesso è limitata ai due contendenti. Quindi pare che si aggiungesse una o più figure in atto tranquillo, o che al più mostrano il loro interesse col sollevare una o ambedue le mani: un vecchio marino, *m n* (qui denominato Nereo) *o p l?*; o da ciascuna parte un dominatore del mare, forse Nereo e Nettuno, *e′*; o una donna marina *r′ t′ G* (quadro principale) – due se ne veggono in *d* (denominate Kalichora e Itno) *e′ f′ q w n′ p′*–; o Nereo e una Nereide, *c l d′ f′ h′ i′ r′ A E F* (essa Anfitrite secondo l' iscrizione; a lui deve attribuirsi la

[1] *Griech. und Sicil. Vasenbilder* t. 32, 4 c. Analoga sembra la composizione dell'idria di Vulci nel Mus. brit. 716.

[2] Hesiod *Theog.* 931 di Tritone

ὅς τε θαλάσσης
πυθμέν' ἔχων παρὰ μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ ἄνακτι
ναίει χρύσεα δῶ, δεινὸς θεός.

iscrizione *Nereus* aggiunta al contendente: Jahn *B. d. S. G. d. W.* 1854 p. 173) *lK*; o da un lato Mercurio e dall'altro un dio marino *i* (Nereo) *u'* (Nettuno). Di rado il numero è più grande: in *b* a Nereo sono dirimpetto due donne, in *L* anche Mercurio, come in *x'*? e *t'* a Nettuno stan di contro Nereo e due donne, in *k'* finalmente di contro a Mercurio ed una donna trovansi Nereo e Nettuno, ognuno con un tridente. In questi casi la tranquillità dell'atteggiamento non era sempre pienamente determinata. Il primo progresso si ebbe nel rappresentare le figure accessorie non soltanto in atto di sollevar le mani, ma anche di correr frettolose e precisamente di accorrere, come una donna marina in *c'*, un uomo barbato in *u'*. Una forma più recente mi sembra quella del fuggir via di due donne marine in *D* (due volte), di tre in *M*, e da ciò svolgere l'annuncio portato dai fuggenti ad uno che sta nel quadro del rovescio, come nella tazza a figure rosse *R*; così anche in *K* e nell'*s'* di tecnica, a quel che pare, provinciale ed arcaistica. In *w'* sono mescolate due forme di rappresentazione, poichè nella parte posteriore del vaso vedesi Nereo che sta tra una donna accorrente ed una fuggente. Anche più evidente incontrasi una tale mescolanza di elementi in *f'*, vedendovisi un vecchio marino da ciascun lato dei combattenti, uno in atteggiamento tranquillo, l'altro accorrente; analogamente in *a* da un lato Nereo ed una donna stanti, dall'altro Nettuno ed una donna accorrenti; così anche in *y'* di fronte ad un vecchio tranquillamente stante

[1] Perciò non sempre senza aiuto divino, come osserva Roulez *Mélanges* V 42. Minerva, a dir vero, non apparisce mai. Il motivo di siffatta rarità d'aiuto è stato giustamente riposto dal Roulez nella mancanza d'ogni rischio in essa avventura. Ovvero è perchè l'avvenimento ha luogo nell'acqua? È vero che Eufronio mette Minerva vicino a Teseo nel fondo del mare.

due donne che corron via; altrimenti in *z'* accanto ai combattenti un vecchio marino tranquillo, sul rovescio un altro con due donne accorrenti.

Disgraziatamente in questa classificazione non ci fu possibile di aver riguardo ancora allo stile del disegno. È d'uopo invece gettare uno sguardo di confronto anche sul rilievo d'Assos. Fu già osservato che la forma di Tritone è quivi analoga a quella della tazza a figure rosse *R*. Con lo stesso e con pochi altri esso ha comuni le donne che corron via. Il gruppo dei combattenti poi non mostra mai altrove deviazioni sì notevoli dal tipo antico se non in *R*; ma vi contribuì forse anche la necessità dello spazio. Ercole non cavalca più Tritone; vedesi però ancora serbato il gran passo; egli non abbraccia più Tritone, ma gli afferra le braccia, non si sa bene con quale scopo. Chi sa che l'autore di esso rilievo non abbia frainteso il tipo greco, come pure è accaduto a recenti osservatori, ed abbia scambiato il braccio destro di Tritone con quello di Ercole? Ammesso questo, e immaginandoci che la sinistra di Ercole abbracciasse il petto di Tritone e fosse quindi intrecciata coll'altra, allora anche la sinistra alzata di Tritone e stringente senz'alcun dubbio un pesce avrebbe il suo esemplare nei vasi. L'ammetter questo abbaglio diminuirebbe l'affinità con *R*, ma gioverebbe a mettere in luce il carattere semigreco del rilievo.

Non è ora necessario di parlare delle figure bacchiche sul rovescio di *P* (tav. d'agg. I 2). Parimente non hanno bisogno di commento le figure esterne dell'altra tazza cornetana *Q* (*Mon*. t. XLI 1. 2), cioè le sfingi schematiche che custodiscono il noto augurio al bevitore, o le quadrighe, abbastanza schematiche anch'esse, tra le colonne. Merita al più menzione il particolare, che non mi ricordo di aver mai osservato altrove, che cioè

il terreno per le colonne e le quadrighe non è designato dalla striscia nera, ma un poco più alto da una più sottile e più chiara.

È altrettanto originale, che la scena di Tritone, quella striscia nell'interno, nella quale diciassette giovani che si tengono per mano, corrono o danzano in chiuso cerchio attorno alla rappresentazione di mezzo, ricordando così le figure correnti delle altre scene di Tritone. Che siano giovinetti, lo ha giustamente rilevato l'Helbig. Oltre il disegno dell'occhio e la mancanza di color bianco nelle carni, colore che pure si è conservato anche in più piccola massa altrove, potrebbe provarlo, per tacer delle forme del petto, anche la virile energia del movimento. Nei particolari ciascuna figura presenta qualche varietà, ma tutte hanno comune il saltar sulle punte dei piedi (quindi si ha a credere che danzino) e la notevole inclinazione verso innanzi: ciascuno cerca di trascinare il seguente, trascinato esso stesso dal precedente. Così è che il braccio innanzi, più passivo, è per lo più disteso, quello indietro che trascina, come più attivo, è ripiegato. Al ritmo del movimento, marcato con questo atteggiamento delle braccia e con quello corrispondente delle gambe, si aggiunge anche quello dell'alternarsi regolare de' vestiti con disegni e di quegli altri senza disegni ma di colori diversi. È da supporsi che fosse cominciata, se non la pittura, almeno l'esecuzione de' dettagli, in quel punto ove, essendo il numero dispare, s'incontrano i due vestiti senza disegno. Grande è il progresso dalla ridda del vaso François a questa qui; ma comune ad ambedue è il posto dell'orlo esterno, su di che è da confrontare la mia osservazione nelle *archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich* V p. 202.

E. Petersen

FINEO E BOREA

(*Tav. d'agg. O*)

Il vaso ora pubblicato per la prima volta sulla tav. d'agg. *O* appartiene al sig. can. Fatelli, che mi assicura essere il medesimo venuto fuora da un sepolcro scavato presso Altamura. Esso ha la forma di quelli che volgarmente si chiamano « dai manichi a colonnette »; le figure sono rosse in fondo nero; ma il disegno, benchè a bastanza corretto, è piuttosto severo e non del tutto libero; tal che il monumento, che mi sembra di sicura fabbricazione attica, può assegnarsi senza tema di errare ai primi anni del secolo IV avanti l'era cristiana [1].

Sulla faccia principale sono dipinte tre figure; ma in vari punti di essa si osservano dei fori anticamente fatti a due a due, con la intenzione certamente d'inserirvi dei pezzi di piombo a tener salda quella parte del vaso, ch'è fessa sottilmente, come si avverte dal suono, percuotendovi su con le dita, meglio che dall'osservazione. La prima figura, a destra di chi guarda, rappresenta un uomo barbato, con tenia purpurea intorno alla testa, ali, corta tunica ornata agli orli e sul davanti da larga fascia, e stivali con lunghe volute anteriori, esprimenti forse anch'esse delle ali, quali si notano nelle figure di Mercurio dell'epoca dei vasi a figure nere [2]. Esso stende ambo le braccia con le mani aperte

[1] Sul rovescio del vaso sono dipinti tre efebi avvolti in lunghi mantelli nel solito atteggiamento di parlare fra loro: quel di mezzo appoggiasi sopra lungo e sottil bastone. Il vaso poi è alto m. 0,41.

[2] Una delle gambe di questo personaggio è sotto il tavolo a quattro piedi, i quali in qualche modo la nascondono; e forse è questa la cagione per la quale la voluta dello stivale di essa gamba non si giunge a distinguere: ad ogni modo ci sembra da escludere la intenzione nell'artista di fornir di quel distintivo una gamba sola.

verso un basso tavolo a quattro piedi, su cui sono ammucchiati vari e lunghi pezzi di carne: però non è chiara la significazione del suo gesto, se cioè egli accenni alle vivande, o se invece stia in quell'atteggiagiamento per avere or ora deposto il tavolo istesso. Innanzi poi al tavolo, e di rimpetto al già descritto uomo alato e barbato, siede un re vecchio e cieco sopra una sedia o trono a spalliera alta, terminata da palmetta: egli ebbe una volta la barba ed i capelli di bianco, che il tempo ha interamente distrutto, non rimanendovi altro, che la lineetta di nero la quale contornava appunto e segnava i confini della barba e dei capelli; or questa circostanza, come io credo, produce la illusione che gli aderisca sul capo una specie di beretto o di galea con paragnatidi congiunte al disotto del mento; il pallio gli si avvolge alla persona in modo da lasciargli il lato e l'omero destro scoperti; la sua destra è distesa verso il tavolo, e con la sinistra si appoggia a lungo scettro. La cecità è espressa con una linea indicante la divisione delle palpebre, che restano chiuse. Dietro al cieco re finalmente vedesi un giovine, al certo della famiglia di lui, amico o congiunto; egli ha lunghi calzari mantenuti da correggie che si avvolgono intorno alle gambe, clamide che gli pende dal braccio sinistro a simiglianza dell'egida dal braccio di Minerva, e corta tunica cinta alla vita e priva di maniche; i suoi capelli lunghi e disciolti formano un piccolo gruppo sulla sommità della fronte, e poi cadono divisi sulle spalle e sul petto in diverse masse. Questo giovine infine è armato di due lancie; e tenendone una nella mano sinistra, mostrasi in atto di elevare l'altra con la destra, come per vibrarla in difesa del re contro l'uomo alato.

Già non è molto, Flasch ha passato dottamente in

rassegna la non lunga serie dei monumenti che si riferiscono al mito di Fineo, aggiungendone altri due pregevolissimi [1]. Senza dubbio nel cieco re del vaso altamurano è da ravvisare ancora Fineo, che, per il modo onde si è espressa la cecità, e per il caratteristico tavolo con i lunghi pezzi di carne, trova un riscontro nella figura pubblicata da Flasch, ed in altre eziandio [2]. Però nuova al tutto, ch' io sappia, è sui monumenti dell'antichità figurata fino a noi pervenuti la tradizione del mito che qui ci si presenta. Sopra il vaso di Altamura noi non troviamo dirimpetto al re di Tracia le solite Arpie, ma un uomo alato e barbato, in cui dobbiamo senza meno riconoscere Borea, sovratutto dalla forma degli stivali, tenuta come propria e caratteristica di lui [3]. Or quanto mi sembra chiaro lo scorgere che il pittore siasi ispirato nella tradizione conservataci dal grammatico Servio [4], e che nel dipingere Borea dirimpetto a Fineo abbia avuta la intenzione di mostrare così, che

[1] *Archäol. Zeitg.* 1880 p. 138 sgg., tav. XII.

[2] Ibid. tav. XII, 1; la forma poi allungata dei pezzi di carne sulla mensa di Fineo fu notata nel testo con queste parole: *es sind weder auf dem Tische Speisen zu unterscheiden, noch hängen solche, wie sonst der Fall ist, von demselben herab, oder liegen am Boden;* e più innanzi: *der τράπεζα ἐδεσμάτων mit den durch einander geworfenen und herabhängenden speiseresten:* pag. 138 e 148.

[3] *Annali dell' Istit.* 1843 pag. 15 e 16 n. 3.

[4] *Phineus Agenoris filius Thracum rex, vel ut quidam volunt Arcadiae, Cleobulam Aquilonis et Orithyiae filiam habuit uxorem, et ex ea duos filios, quibus superadduxit novercam: quos noverca ad patrem tamquam stupri adfectatores detulit, ob quam rem eos Phineus caecavit. quare irati dii, vel, ut quidam volunt, Aquilo ventus, propter nepotum iniuriam, eum caecavit, et ad Pelagias insulas detulit, adposuitque Harpyias: quae cum ei diu cibos abriperent, somnosque inquietarent; hic Iasonem cum Argonautis propter vellus aureum Colchos petentem suscepit hospitio, cui etiam ductorem propter symplegadas petras dedit* etc. etc. Serv. *ad Aen.* III 209; cfr. Pseudo-Orph. *Argon.* v. 669 sgg.

il gastigo non gli veniva da Giove o dagli altri dei, ma da Borea stesso vendicatore della ripudiata figliuola e degli accecati nepoti; tanto poi credo malagevole il determinare l'azione di costui. Perocchè dall'atteggiamento di lui sarebbe tanto giustificato il supporre ch'egli apponga il tavolo d'innanzi a Fineo, nella certezza che, allontanatosi, verranno poi le Arpie a compiere il supplizio; quanto d'altronde l'atteggiamento del giovine, ch'è dietro a Fineo, e che sembra voler con l'armi tener lungi dalla mensa Borea, indurrebbe a credere che costui, nella versione rappresentata sul vaso prenda a dirittura il luogo delle Arpie, involando egli stesso gli alimenti dalla mensa del cieco Fineo; tal che quel giovine venga quasi a compiere l'ufficio di liberatore, che altre rappresentazioni del mito assegnano ai Boreadi. Lasciando intanto per ora da parte la determinazione del concetto espresso da Borea, è mestieri primieramente renderci conto del giovine protettore di Fineo.

Accettando l'ultima delle due supposizioni già fatte, dovremmo senz'altro appoggio che quello della nostra fantasia creare una versione del mito, secondo la quale il vindice avo, dopo aver privato Fineo del lume degli occhi, e dopo avergli lungamente spogliata la mensa di vivande, condannandolo alla fame e sostituendosi alle Arpie, stia ora finalmente per essere scacciato da un personaggio, che sarebbe anch'esso interamente di nostra invenzione, e che nell'avventura di Fineo, com'essa è espressa dal nostro dipinto, rappresenterebbe la liberazione e la fine di quei crudeli tormenti. Noi tuttavia, per riconoscere nel giovine dipinto sul vaso altamurano la qualità di liberatore, dovremmo senz'altro supporlo un essere divino, al che veramente non si presta la figura di lui, che manca di simboli o caratteri che ci facultino a tenerlo per tale. Come d'altronde

un semplice mortale saprebbe trionfare della forza di Borea, ovvero delle Arpie, che sono i cani di Giove [1]?

A mio parere però, considerando bene ogni cosa, sarà facile, senza nulla imaginare di nuovo, mettere d'accordo le tradizioni da noi conosciute con la pittura di cui prendemmo a fare l'esame. Se il giovane in discorso fosse sostituito ai Boreadi, noi dovremmo vedere gli oppressori di Fineo fuggire davanti a lui, come appunto fuggono le Arpie sulla cassa di Cipselo e sul trono di Amicle [2], non che sopra altre rappresentazioni del mite fino a noi pervenute [3]. Invece Borea nel vaso altamurano sembra che nemmanco si accorga del preteso difensore di Fineo, e compie tranquillamente la sua azione, sia quella d'apporre, come io credo, il tavolo con le vivande d'innanzi al re, nell'intenzione di tosto poi lasciarle in preda alle Arpie, sia anche quella d'involare egli stesso i cibi di sopra alla mensa. D'altronde anche in altre opere d'arte, più o meno antiche della nostra pittura, non manca, com'è naturale, d'accanto al cieco e vecchio re qualche persona che l'assista, lo protegga e gli serva di guida, senza che per questo ella assuma la parte di liberatrice, e senza che abbia a lottare con esseri divini a lei superiori [4]. È degno

[1] Servio nel luogo citato dice delle Arpie: *pulsae de Arcadia pervenerunt ad insulas, quae appellabantur Plotae, et cum ulterius vellent tendere, (Zetes et Calais) ab Iride admoniti sunt ut desisterent a Jovis canibus.* Passa poi a spiegare la ragione di un tal nome; ed invero quand'anche fino a un certo punto le Arpie possano essere sostituite da Borea, se è giusta l'osservazione del Duca de Luynes *que les Harpyies sont le symbole des ouragans (Ann. dell' Instit.* 1843 p. 3; cfr. Jatta *Catalog.* p. 508), resterebbe poi sempre inesplicabile la figura del giovine liberatore di Fineo, a meno di non crederlo una divinità, per altro senza appoggio veruno.

[2] Paus. III 18; V 17.

[3] *Mon. dell' Istit.* III 49; Jatta *Catal.* 1095; *Mon. dell' Ist.* X 8.

[4] Così per esempio in una delle pitture pubblicate dal Flasch è una donna che vedesi con Fineo, probabilmente la propria moglie

sovratutto di essere notato che il Parebio dell'anfora Jatta è armato di lancia, di cui per altro non fa egli alcun uso, tenendola con la punta rivolta al suolo; tal che deve, a mio credere, attribuirsi a sbaglio, se non all'inceppamento, del molto più antico pittore del vaso di Altamura, se egli ha messe in tal guisa le due lancie nelle mani del giovine custode di Fineo, da mostrare che costui le adopri contro Borea e che si accinga a ferirlo. Che poi del resto ciò non era nella mente del pittore, vale pur troppo ad attestarlo il contegno dello stesso Borea, che rimane impassibile e fa vista di non accorgersi di quell' atteggiamento nemico.

Il personaggio inoltre che nel poema degli Argonauti prende il nome di Parebio e che nel tempo della sventura rimane accanto a Fineo, per dividere con lui il dolore del presente e la speranza di un avvenire più lieto, amico fedele e carissimo [1], non sarebbe al tutto da credersi d' invenzione del poeta, il quale forse lo

(*archäol. Zeitg.* 1880 p. 143); sulla tazza edita nei *Mon. dell' Instit.* X 8 vedesi ancora una donna; cfr. *Annali* 1874 p. 180; e sulla celebre anfora della collezione Jatta quest' ufficio è dato a un uomo, nel quale si è con ragione riconosciuto Parebio (Duca di Luynes *Ann. d. Inst.* 1843 p. 14; Jatta, *Catal.* p. 509). Con acuta e giusta osservazione Flasch argomentò che la donna compagna di Fineo sulla kylix pubblicata nei *Mon. dell' Instit.* X 8 dovesse credersi la moglie, e che questa circostanza bastava a far comprendere come il pittore di essa non avesse conosciuta o seguita la versione del mito, secondo la quale Fineo attrasse sopra di sè il divino gastigo a cagione del ripudio della sua prima moglie, e del maltrattamento dei figliuoli avuti da lei; perocchè, segue egli a dire giudiziosamente: *schwerlich nämlich hätte jene Version dem Künstler Veranlassung geboten, eine familienangehörige Person in der Umgebung des Phineus aufzuführen* (l. c. p. 139). Ora per l'inversa ragione il pittore del vaso di Altamura, che chiaramente tenne dietro alla versione che attribuiva la punizione di Fineo al ripudio della moglie ed al maltrattamento dei figliuoli, gli dovè porre allato un amico, e non già la moglie od altra persona di famiglia.

[1] *Παραίβιος, ὅς ῥά οἱ ἦεν φίλτατος*; Apollon. *Argon.* II 456; cfr. anche ibid. vs. 487 sgg.

trovò in qualche versione del mito: e per avventura ne trasse partito, affidandogli la bella parte di amico costante e fedele; questo almeno ben varrebbe a provare la pittura del vaso di Altamura, la quale precede di più che un secolo il poema di Apollonio. Infatti nel giovine posto a fianco del vecchio e cieco Fineo noi dobbiamo riconoscere un amico fedele, quale che sia il suo nome, che ne custodisce la misera esistenza e gli serve di conforto, di guida e di compagnia nel crudo dolore della cecità e della fame, non senza la speranza, perchè conscio come il re stesso di ciò ch' era nei *fati*, che pur sarebbe venuto il giorno della liberazione.

Intanto la pittura del vaso altamurano è da porre in quella serie di monumenti che rappresentano, non la liberazione, ma il supplizio di Fineo, come bene li distinse Flasch: il giovine compagno del vecchio re è l'amico che gli resta a fianco nel tempo della sventura; e noi potremmo anche chiamarlo Parebio, nella possibilità che non solo il personaggio ma anche il nome di esso sia più antico di Apollonio, se non fosse del tutto inutile lo insistere sul nome da dargli. Non sarà però senza importanza il notare che sul vaso Jatta Fineo appare in costume scitico e barbarico, e che in egual costume vedesi ivi Parebio; mentre sul vaso di Altamura il re è coperto da vesti grecaniche, e nel costume del giovine suo compagno non v' ha cosa che non possa entrare nell'abbigliamento d' un greco personaggio. Questa varietà di costume potrebbe dipendere, a mio credere, dalla varietà delle tradizioni intorno al luogo abitato da Fineo, ch' è chiamato re di Tracia, di Salmidesso, del Bosforo, di Paflagonia ed anche di Arcadia [1]; e se il pittore del vaso di Ruvo, visibil-

[1] V. le fonti letterarie classiche intorno al mito di Fineo raccolte dal Duca di Luynes *Annali dell' Instit.* 1843 p. 4 a 12.

mente ispirato da Apollonio, dovè rappresentare il vecchio e cieco re in vesti barbariche, il pittore del vaso di Altamura non aveva questa necessità, e non concepì neppure la figura di Fineo come quella di un re di Tracia o d'altra straniera regione; anzi pare che la medesima osservazione intorno al costume di Fineo cada su tutte le rappresentazioni del mito, che non si collegano con la spedizione argonautica, e che appartengono ad epoca più antica [1].

Or la presenza di Borea nel nostro dipinto non può indicare altro, se non che il pittore tra le tradizioni anch' esse varie intorno alla causa del gastigo e dell'acciecamento di Fineo, tenne dietro unicamente a quella che fu conservata da Servio, del quale ho innanzi trascritto l'intero luogo [2]. La presenza di lui dimostra dunque, com' egli sia l'autore del supplizio di Fineo, ma non esclude le Arpie: queste non sono rappresentate per mancanza di spazio, ma nell' intenzione dell' artista verranno ben presto a depredare ed insozzare gli alimenti del povero cieco, al tormento della cecità già inflitto da Borea aggiungendo quello della fame: *Aquilo ventus eum caecavit, ad Pelagias insulas detulit, adposuitque Harpyias*. Borea non si sostituisce a questi mostri e non invola gli alimenti dalla mensa; il gesto di lui

[1] Cfr. le citate pitture pubblicate nella tav. XII dell'*arch. Zeit.* 1880 e quella dei *Monum. d. Instit.* X 8; e Millingen *anc. uned. Mon*, tav. XV p. 40; Stackelberg *Gräb. der Hellenen*. tav. XXXIII.

[2] Nel vaso di Atene citato nella nota precedente e pubblicato da Stackelberg e da Millingen, il duca di Luynes riconoscendo Borea che *lui même punit Phinée en lui infligeant la cécité et le fléau des Harpyies* (*Ann.* 1843 p. 16) aveva ingegnosamente divinata la possibilità che l'arte si fosse impossessata di questa versione del mito; onde il vaso di Altamura pare che sia venuto a confermare la congettura del dotto gentiluomo francese, benchè manchino in esso le Arpie, che appariscono in numero di tre sul vaso ateniese, ove si sono ancora riconosciuti i Boreadi. V. *arch. Zeit*, 1880 p. 140 e Millingen l. l.

deve spiegarsi in due modi, l'uno e l'altro egualmente probabile. O egli dunque con le braccia tese verso il tavolo accenna soltanto alle vivande per annunziare a Fineo che verranno a compiere il resto le Arpie, al cui nome il troppo confidente compagno del re si prepara a combatterle, imbrandendo le armi; ovvero egli ha le braccia così atteggiate per avere or ora deposta la mensa innanzi al re, a dinotare che anch' egli è colui che lo condanna alle Arpie [1]. Perocchè la mensa con i lunghi e pendenti pezzi di carne nel nostro vaso merita di essere considerata come un mezzo artistico adoperato per caratterizzare la scena ed i personaggi in generale, anzi che l' azione particolare di Fineo ed il momento di essa. Fineo infatti per ora non tocca quelle vivande, ma senza di esse, e mancando le Arpie, difficilmente si sarebbe colto il concetto artistico, e intesa l' intera composizione.

Per tal guisa tutta la scena è spiegata senza nulla imaginare di nuovo; e prendendo a base della spiegazione le tradizioni stesse che conosciamo del mito di Fineo, ci siamo, se non m' inganno, data sufficiente ragione d' ogni personaggio di cui la medesima si compone. Quand' anche il giovane compagno del vecchio e cieco re non trovasse l'appoggio, come abbiam veduto, nell' antichità scritta e figurata, è tanto naturale che un povero cieco non possa vivere senza qualcuno che lo guidi ed assista, che basterebbe solo questa considera-

[1] A mettere del tutto in accordo fra loro le parole dello scrittore e la pittura del vaso, basta notare che il fatto d' avere Borea già accecato Fineo è dimostrato dalla stessa cecità di costui; quello poi che egli lo condanna alla fame, dallo scrittore venne espresso con la frase *adposuitque Harpyias*; ed il pittore invece, per convenienze artistiche facili ad intendere, commisurate alle ragioni dello spazio e della diversità de' mezzi, dipinse come se fosse scritto *adposuitque mensam*, lo che poi vale idealmente lo stesso.

zione a far sì che la presenza di lui si spieghi da sè stessa, ed a persuadere che da principio un tal personaggio sia entrato nel racconto dell' avventura. Conchiudo notando la grande importanza mitologica del vaso di Altamura, che per la prima volta ci mette sotto gli occhi in modo sicuro la variante, secondo la quale fu Borea il punitor di Fineo: spero almeno che i dotti saranno per fare buon viso alla spiegazione da me proposta.

G. Jatta

NECROPOLI PREROMANA DI ESTE

E SCAVI ESEGUITI NELLA LOCALITÀ DETTA MORLONGO DAI SIGG. NAZARI

(*tavv. d'agg. P, Q. R.*)

A tutti coloro che si occupano di archeologia, è noto, quanto grande è l' importanza delle scoperte fatte in questi ultimi anni qui in Este; tutti del pari sanno che tali e tanti furono gli oggetti rari, i cimelii, i vasi fittili, ecc. tratti alla luce, che se ne potè formare il più ricco museo di queste regioni. Io quindi non voglio ripetere ai lettori di questo pregevolissimo periodico, quanto da altri, e ben più autorevoli di me, fu scritto in proposito; tanto più che del già raccolto nel comunale museo mi si dice verrà presto fatta dal prof. Prosdocimi una diligente illustrazione; mi limiterò quindi a ricordare le scoperte fatte in questi ultimi mesi.

A sud ovest dell'attuale Este, in una località detta Morlongo si estende per quasi un kilometro una vasta necropoli arcaica. Di essa restavane un vasto tratto inesplorato quasi appunto nel centro; ed ultimamente per

cura dei signori Nazari proprietari del fondo, sotto la intelligente direzione dell'abate Francesco Soranzo, anche in questo tratto furono fatti vasti scavi. Ben 160 circa furono le tombe che dall'Ottobre in poi si scopersero; e quantunque parecchie di esse sieno state in altre epoche violate da mani ignoranti e rapaci, tuttavia quasi tutte offersero, quale più, quale meno, il loro tributo di vasi, armi, vezzi ed altri oggetti, appartenenti quasi tutti a quell'epoca remota, che da alcuni vien nominata *prima età del ferro*, da altri invece è detta *epoca pelasgica*.

Dei vasi, per vero dire, pochissimi furono trovati interamente sani, perchè quelli fuori-tomba vennero in gran parte schiacciati dalla pressione del terreno, e quelli entro-tomba ebbero spesse volte la stessa sorte in causa del coperchio, che, infranto per opera del tempo o dell'uomo, precipitò entro la tomba. Però il bravo Soranzo, combinando con una pazienza ed abilità straordinaria i cocci rimasti, ne seppe bellamente ricostruire parecchi; e così presentarcene una serie completa, che comincia dai più arcaici e viene sino a quelli che danno indizio della influenza romana.

Parmi superfluo il descrivere ad una ad una le singole forme degli ossuari, coppe, tazze, ecc. tanto più che quasi tutte hanno il loro riscontro nei vasi del civico museo, e quindi sono già note per le anteriori pubblicazioni del prof. Prosdocimi; mi limito perciò a parlare di quei vasi che si distinguono dai sinora trovati per qualche notevole particolarità.

Merita anzitutto speciale menzione un vaso di terra nera cilindrico (tav. d'agg. P, 5) sostenuto da sei sottili e lunghi piedi tenuti uniti da un cerchio pure di terra, che fu trovato insieme ad altri riferibili al cosidetto *II periodo*; opera importante, perchè oltre al dino-

tare una grande abilità tecnica, accenna evidentemente ad una imitazione delle ciste a cordoni di bronzo battuto, che furono trovate in questi dintorni, a Bologna ed altrove [1].

Al più antico periodo appartengono i vasi figurati (tav. d'agg. P. 1, 2, 3 e 4): anzi quello con una specie di luna calante e l'altro più piccolo ad ansa cornuta, ambedue fatti a mano, cioè senza il sussidio del tornio, accennano a consimili che si riscontrano fino all'epoca della pietra, trovati nelle stazioni lacustri. E forse consimile provenienza hanno anche i nostri due vasi; e lo deduco, perchè il simbolo della luna calante lo si vede quasi sempre riprodotto nei vasi cinerarii dei popoli che abitavano quelle stazioni, e quivi invece non lo si vede mai; l'ansa cornuta poi quivi comparisce ben di rado e la troviamo in quella vece molto frequentemente in vasi consimili al nostro, anche nei colli Euganei a S. Pietro Montagnon, dove tutto accenna ad una stazione lacustre.

Di fabbrica indubbiamente locale è quello segnato tav. d'agg. P, 7. Esso fu riprodotto, perchè segna un notevole progresso nell'arte del figulo. La bella decorazione geometrica vi è ottenuta, non già colle solite borchiette metalliche, come nei vasi neri atestini anteriori, ma con sottili laminette di bronzo battuto, applicate quando la pasta ne era ancor molle. I vasi invece segnati 10 e 12, che per gli oggetti trovati entro si devono dire posteriori ai fin qui descritti, segnano invece una notevole decadenza: essi non presentano alcuna traccia delle belle decorazioni anteriori, e le loro forme sono goffe. Qui sono stati riprodotti più che altro

[1] Per ulteriori dettagli veggasi l'appendice contenente la descrizione delle tavole.

pel fatto che entro il secondo (che a sua volta era contenuto nel primo) si trovò il fondo di una tazza attica con una maschera di Medusa su fondo rosso: maschera che fu riprodotta nella tav. d'agg. P. 11, perchè forse ci può servire di scorta a fissare, almeno approssimativamente, l'epoca di tutti i vasi atestini che si assomigliano a questi due.

Di vasi metallici ne furono trovati non meno di 10, quali di rame, quali di bronzo battuto; tutti però senza figure. Uno solo, che sembra una situla (tav. d'agg. P, 9), trovato in una tomba ricchissima di oggetti metallici, presenta l'orlo superiore ornato di un lavoro a sbalzo consistente in circoli concentrici racchiudenti un gran bottone. Consimile lavoro, ma più ricco, presenta anche il coperchio (tav. d'agg. P, 8), che fu trovato in altra tomba, e che copriva una situla di rame grandissima, priva però di qualsiasi ornamento. Oltre a questi vasi furono trovati due *oenochoe* di terra con vernice rossa e nera; ma siccome essi non furono trovati associati a tombe, ma sparsi nel terreno, siccome inoltre essi non hanno figure, è inutile occuparsene: perciò passo senz'altro a parlare degli oggetti di abbigliamento.

Fibule, aghi crinali, e braccialetti di bronzo, perle di vetro e di ambra, fusaiuole di terra e di vetro, ne furono trovate in grandissima quantità dal nostro solerte ab. Soranzo; oggetti d'oro invece quasi punto. — Si rinvennero soltanto alcune sottilissime perle di foglia d'oro e tre dischetti di foglia sottilissima di questo metallo; i quali oggetti, benchè di scarsissimo valore materiale, appariscono interessanti nel senso, che in quanto a tecnica hanno il loro riscontro nei bottoni lignei coperti di foglia d'oro, che furono scoperti dallo Schliemann nelle famose tombe di Micene. Veramente

qui non si potè trovare la prova materiale del legno; ma se le perle fossero state anche ab origine vuote, se i dischetti non avessero avuto un sostegno, questi e quelle al primo urto sarebbero rimasti schiacciati. Dunque quest'anima, che appunto dall'essere scomparsa affatto si giudica debba essere stata di legno, vi dovea essere; tanto più che i dischetti hanno l'orlo rovesciato dalla parte posteriore, evidentemente per tenervelli aggrappati. E fu comprimendo la foglia sopra quest'anima che si ottenne la riproduzione dei circoletti concentrici, che vi si scorgono impressi per l'appunto come nei bottoni summentovati scoperti dallo Schliemann.

Con questi raffronti io non mi presumo di fissare date neppure in via approssimativa. Anzitutto cotali oggetti potrebbero essere ben più arcaici delle tombe in cui si rinvennero; in secondo luogo vi sono processi tecnici che in un paese vengono abbandonati assai di buon'ora e che in altri persistono più a lungo.

Quanto a fibule, fra intere e rotte, se ne scopersero più che una cinquantina; vero è bene che tutte su per giù riproducono i tipi già noti, una però si distingue dalle altre per le forme singolarissime e per la preziosità del lavoro, sempre inteso relativamente all'epoca cui rimonta che deve essere assai remota, essendo stata trovata in un vaso-tomba dei più arcaici.

La singolarità di questa fibula enea (tav. d'agg. Q, 6) consiste in ciò, che, mentre la sua parte posteriore è simile alle solite ad arco, l'anteriore invece presenta un disco di 35 millimetri foggiato a guisa di bulla col suo peduncolo forato in modo che passandovi un cordone avrebbe potuto servire come vezzo da appendersi al collo. Nel disco poi, in due zone concentriche e fra due bordi lasciati appositamente elevati nel metallo stesso, havvi un mosaico formato da pezzetti minutissimi di

pasta vitrea, i quali, coi loro quadrettini di differenti colori, costituiscono un vago disegno geometrico, che è identico nelle due zone, ma di differente intonazione su ciascuna. I singoli pezzetti si combaciano fra loro così perfettamente, che il lavoro si direbbe moderno; e nel mezzo finalmente si erge un calicino, forse destinato a sostenere una perla ora scomparsa.

Uno dei più valenti archeologi di Roma che vide codesto lavoro, non lo stimò arcaico e, non potendo formarsi una esatta idea della sua antichità, perchè non gli furono chiarite tutte le circostanze del suo trovamento, preferì di ascriverlo fra le opere dei primi secoli cristiani [1]; ma sussistendo il fatto già menzionato, che la nostra fibula venne trovata in un vaso-tomba dei più arcaici, essa deve essere stimata molto anteriore all'era cristiana, e forse non si va lungi dal vero considerandola lavoro orientale, perchè anche le bellissime perle di vetro a più colori che qui si trovano, anche negli strati più arcaici, ci rivelano che sin da epoca remota prodotti orientali pervenivano in questi paesi.

A proposito di lavori in vetro, devo citare a parte due grandi fibule di bronzo nelle quali la solita navicella è sostituita da una grossa perla vitrea infilata nell'arco. La materia di cui son fatte tali perle, è certamente il vetro, ma un vetro poroso, friabile e di pasta impura, tantochè potrebbe nascere anche il sospetto che si tratti di un rozzo tentativo fatto in questi paesi per imitare le perle orientali, allora preziosissime: anzi questo sospetto non apparirebbe molto lontano dal vero,

[1] Debbo confessare, che anche secondo le mie esperienze, simili monumenti si ritrovano soltanto tra avanzi del basso impero; e perciò non posso allontanare il sospetto, che la fibula sia accidentalmente capitata nell'arcaica tomba.

W. Helbig

se si volesse ricordare che anche ad Adria è stato trovato del vetro imperfettamente fuso come il nostro.

Simile per le forme generali a questa descritta di vetro è una terza fibula (tav. d'agg. Q, 5): in questa però la navicella è di corno di cervo intarsiato di ambra. Degno di nota, oltre il lavoro perfetto di questa intarsiatura, si è il sistema adottato per mantenere l'elasticità dell'arco metallico; la navicella (o perla che dire si voglia) fu tagliata in sette dischetti di modo che ciascuno riesce dall'altro indipendente e sono uniti solo pel comune legame dell'arco.

Altri vezzi interessanti trovò il nostro ab. Soranzo, ma qui per brevità non si citano che quelli illustrati; cioè le fibule con catenelle e ciondoletti (fig. 7), l'ago crinale a due capocchie (fig. 8), il pendaglietto rappresentante un volatile (fig. 10), l'altro della forma di un caldanino (fig. 9), e finalmente la capocchia dell'ago crinale (fig. 4) notevole pel fatto che mentre i summentovati oggetti, e quasi tutti i consimili trovati sono di bronzo, questo invece è di piombo; metallo che comparisce soltanto in quel periodo che il prof. Prosdocimi classifica come terzo, caratterizzato dai vasi a zone rosse e nere (ocra e grafite) divise da cordoncini rilevati.

Fusaiuole e cilindri a due capocchie se ne trovarono moltissimi, ma siccome essi non ci rivelano molto di nuovo, così passo alla descrizione dell'ultima figura della tavola.

È desso uno strano animale di terra cotta nera, e sembra più che altro un capriccio del figulo. Fu riprodotto (tav. Q 11) pel fatto che esso è il solo lavoro indiscutibilmente atestino sin ora trovato da queste parti, che riveli una qualche tendenza all'arte plastica. Che sia poi lavoro indubbiamente atestino lo deduco

dal fatto, che esso è tutto cosperso di borchiette di bronzo come i vasi neri che qui si trovano; i quali sono certamente opera di una vasta industria locale, trovandosene qui moltissimi, rarissimi invece altrove e soltanto per una certa zona intorno di Este, dove tutto fa credere che di qui vi pervenissero.[1].

Confrontato col numero stragrande dei trovati oggetti di abbigliamento riesce alquanto scarso il numero delle armi; in compenso però esse sono quasi tutte interessanti. Degne di nota speciale sono due magnifiche accette fuse in bronzo, che presentano quella forma che i paletnologi stranieri chiamarono *paalstab*, caratteristica dell' età più remota. Meritano inoltre di essere ricordati due coltelli di bronzo battuto, uno col manico di osso, l' altro di bronzo fuso, per la loro eccezionale grandezza, misurando il primo centim. 33, ed il secondo 28 [2].

Non mancano coltelli di ferro di varie forme: non si trovarono però mai quei di bronzo lunati, che alcuni archeologhi considerano servissero da rasoi, e che sono tanto frequenti in altri paesi.

Ma la scoperta di maggior importanza in tutti questi escavi, scoperta che da sola basterebbe a compensare le spese generosamente sostenute dai signori Nazari, e le premurose cure dell'ab. Soranzo, si è quella di due corazze trovate in due tombe del citato III.° periodo.

[1] Si trovarono tempo addietro i timbri di bronzo che servivano a fare le impronte nei vasi, ed inoltre un gran cumolo di vasi che sembrano lo scarto di una gran fabbrica: tutto indica adunque che in Este l' industria ceramica era in fiore.

[2] Ho notato a bella posta questa distinzione fra bronzo battuto e bronzo fuso, perchè veggo che molti archeologi non la fanno; ora la tecnica nei due casi è ben differente, e sarebbe impossibile ottenere una lama lunga e sottile colla fusione, e, quand' anche con fatica lo si potesse, essa si spezzerebbe al primo colpo.

Di una sventuratamente non si poterono raccogliere che frammenti, essendo stata violata la tomba, nella quale essa si trovava, ma la seconda è quasi completa, mancandovi soltanto alcuni pezzetti della sua parte anteriore, talchè essa ci dà una chiara idea di ciò che era questa importante armatura in quelle epoche remote.

Come si vede nel disegno (tav. d'agg. R, 2), essa era formata di due pezzi assieme uniti, ma ciascuno di forma differente. L'anteriore onde potesse coprire tutto il petto, è molto più largo del posteriore. La sua forma essendo costituita di curve molto complesse non si può definire con esattezza geometrica. Dirò dunque solo che presenta una serie di curve parallele e contrapposte, le quali terminano la placca da una parte quasi in punta e dall'altra invece sono bruscamente interrotte dalla cerniera, che in questa corazza consiste in una semplice piastrina rozza anzichè no; ma che nell'altra (tav. cit. 1) presenta un magnifico lavoro di circoli e brocche molto rilevate e ben lavorate. La parte posteriore è una semplice fascia larga cent. 11 ½ e lunga molto di più di quello che occorrerebbe per completare la circonferenza di un corpo umano, e che quindi girava per buona parte dietro la placca anteriore, evidentemente per renderla più solida.

Ma quello che rende doppiamente preziosa questa corazza si è il lavoro di cesello e di incisione che tutta la copre. Nella placca anteriore – fra i cordoni che sono fatti a sbalzo – vi sono anitrelle, che si alternano con lepri; nella fascia posteriore vi sono cinque zone di caprioli e di cervi, e tanto questi che le anitre ed i lepri sembrano inseguirsi a vicenda.

Consimili disegni presentano anche i frammenti dell'altra corazza, soltanto quivi le solite anitrelle si alternano con fantastici animali quadrupedi, e l'esecuzione

del lavoro, quantunque indichi la stessa provenienza, vi è più accurata, più ricca e meglio distribuita.

Confrontate assieme, tanta è la loro somiglianza che si direbbe siano ambedue uscite dall' istessa fabbrica e che quella trovata intera non sia che una ripetizione alquanto dozzinale della prima.

A proposito della provenienza di tali armature, in un mio antecedente scritto – pubblicato or son quasi due mesi nel giornale *L'Euganeo*, – considerando che la tecnica delle loro incisioni è appunto quella dei notissimi specchi etruschi, e che la forma dei rappresentativi animali trova un riscontro nei vasi enei quivi trovati ed in altri monumenti arcaici etruschi di Bologna, Chiusi ecc., esposi il parere che siano da considerarsi provenienti dall' Etruria. Ed ora, quantunque abbia ultimamente letti alcuni scritti di valenti archeologi nei quali si sostiene l' ipotesi che quivi nell'antica Ateste venissero lavorate non solo le situle figurate che qui si trovarono, ma anco le due consimili rinvenute in Bologna, ora dico, vieppiù mi riconfermo invece nella mia opinione.

La storia dell' arte di tutti i paesi ci mostra, che sia nell' epoca antica, come in quella del medio evo e del rinascimento, il progresso avvenne passo a passo e che ogni avanzamento fatto nelle arti maggiori, architettura, pittura e scultura fu conseguito da un corrispondente progresso nelle arti minori del vasaio, dell'orafo, del fabbro ecc. Qui invece abbiamo il fatto che la sola industria indubbiamente locale, voglio dire la ceramica, non solo non si serve mai dei motivi di ornamentazione e di figura che si veggono nei vasi enei e nelle corazze, ma al comparire di queste ci mostra in quella vece una notevole decadenza.

Abbiamo l'altro fatto che mentre i vasi ci presen-

tano una regolare evoluzione di forme, queste opere invece ornate di così bei lavori, che appalesano un'arte già progredita, ci appariscono qui di colpo senza nessun precedente negli strati più arcaici, che ci riveli quei primi tentativi, quegli incunabuli dell'arte, quella fase insomma per la quale ogni industria deve essere passata.

A Bologna invece la ceramica ci mostra numerosi e svariati esempi di figure che hanno molta analogia colle incise nelle nostre corazze. Ivi l'arte non comparisce soltanto nei vasi enei, ma o più o meno in tutte le manifatture dell'industria; e se nemmeno colà ci è dato scoprirvi tutte le fasi per le quali deve essere passata, se non ci è dato rimontare sino alle sue origini, possiamo almeno seguirne per lungo periodo il progressivo svolgimento.

Si deve adunque nell' antica Felsina e non in Ateste, a mio parere, ricercare la officina donde uscivano sì i vasi enei, che le corazze figurate. Ed il fatto, che qui e nei paesi non molto distanti da Este se ne trovarono in maggior quantità che nella stessa Bologna, nulla prova; perchè abbiamo anche l'altro fatto che in Italia si trovarono vasi greci in numero molto maggiore che in Grecia stessa, e nessuno, che io mi sappia, basandosi su questo, osò asserire che essi fossero colà pervenuti dal nostro paese.

Che poi tutti questi bronzi figurati trovati in Este ed i consimili trovati in Bologna si debbano considerare opera degli Etruschi, oppure che essi siano lavoro di umbri artefici, come da alcuni archeologi ora si vuol sostenere, io qui non istarò a discutere (chè sarebbe un abusare dell'ospitalità gentilmente concessami in questo riputatissimo periodico); solo noto il fatto, che la comparsa dell'alfabeto etrusco in questa necropoli di

Morlongo sembra coincidere coll' epoca delle suddescritte corazze.

Fu infatti rinvenuta – evidentemente in connessione col gruppo di tombe che ci diede la corazza – una stela semplicissima piuttosto grande di trachite dei colli Euganei, che avea alla sommità la seguente iscrizione chiusa fra due linee:

MO≷ƎᖷIƎ ЧƎΨIX˩⊙ᖷ⊙ΨƎ [1]

E quivi, ben sapendo che molti valentissimi archeologi si provarono a spiegare consimili iscrizioni senza venirne ad un soddisfacente risultato, io che non ho alcun diritto di impancarmi fra i dottori, mi guarderò bene di tentarne la spiegazione. Faccio dunque punto, pregando che mi si perdoni se divagai in considerazioni forse erronee, certamente in parte superflue per coloro che sono approfonditi nell'archeologia.

[1] Essendo la trachite per sua natura molto porosa non si può precisare se il punto della seconda lettera ⊙ sia un difetto della pietra o sia stato veramente inciso.

Descrizione delle figure contenute nelle tavole.

Tav. d'agg. P

Fig. 1. Vaso ossuario di terra nera lucidato, fu trovato in semplice buca fra terra di rogo, alla profondità di metri 1,50; profondità che corrisponde allo strato più arcaico di tombe. Nissun oggetto metallico vi fu rinvenuto entro.

Fig. 2. Vaso tomba fatto a mano e mal cotto, fu trovato con altri due vasetti pure fatti a mano ed una rozza coppa, senza oggetti metallici. Notasi qui che dal fatto che in questi due vasi illustrati non si trovarono metalli, non si può argomentare che gli abitanti di Ateste in quell'epoca arcaica non ne conoscessero l'uso; attesochè in altri vasi consimili trovati a grande profondità se ne rinvenne almeno la traccia.

Fig. 3. Vasetto nero trovato in una tomba ad arca, formata delle solite lastre di pietra calcare degli attigui colli. I disegni sono stati ottenuti con un punzone quadrato e nelle impressioni fatte fuvvi poscia messo uno smalto o gesso bianco. Nella stessa arca furono trovati altri vasi neri con ornamentazione di borchiette metalliche, due spille semplicissime, una fibula ad arco semplice ed un coltello di ferro.

Fig. 4. Vasettino nero fatto a mano, trovato assieme ad altri puranco neri ma fatti al torno, alcuni dei quali borchiettati. Di identici a questo ne furono trovati parecchi a s. Pietro Montagnon, nei colli Euganei, 10 miglia distanze da Este.

Fig. 5. Essendo di questo vaso già fatta una dettagliata descrizione, qui si nota soltanto che esso è alto cent. 45 e che fu trovato in una arca assieme ad altri vasi neri.

Fig. 6. Coppa trovata in una tomba del I periodo. Fu quì riprodotta, perchè presenta molta analogia con quelle

trovate a Golasecca; analogia già notata da valenti archeologi in tutto il complesso dei vasi scoperti in questa necropoli.

Fig. 7. Vasetto rosso con decorazione fatta con liste metalliche - rame o bronzo battuto - fu trovato in una tomba che qui si descrive per la sua singolare ricchezza. Essa era formata colle solite sei lastre di calcare, e conteneva oltre il vasetto disegnato un gran vaso ossuario con coperchio e due altri piccoli vasi pure listati di bronzo, altri due ossuarii di media grandezza a zone rosse e nere (ocra e grafite) che il prof. Prosdocimi considera caratteristici del suo III periodo; ed un quarto ossuario grande, coperto con una ciottola, alquanto rozzo che a sua volta conteneva due bicchieri pure di terra cotta. Intorno a questi vasi eranvi quattro coppe a zone rosse e nere ed altri tre vasettini pure rossi e neri.

I suddetti quattro ossuarii contenevano un numero considerevole di perle di vetro e di ambra, e di più 13 fibule di forme diverse, cioè serpeggianti, a disco ecc., 5 braccialetti; 6 pendaglietti della forma di quello inciso al n.° 9 tav. d'agg. Q; 5 anelli; ed uno dei cosidetti bastoni di comando di bronzo, come pure sono di questo metallo tutti gli oggetti di abbigliamento summentovati e tre pezzi di *aes rude*. Di piombo invece si trovò una capocchia di ago crinale, e di ferro un coltello. Oltre a tutto questo - entro il maggior ossuario, - fu trovata una corazza di bronzo tutta infranta, forse per rito sin dall'epoca del sepellimento, ed in altro ossuario fu trovata la placca magnifica di un centurone. Notasi inoltre che questa tomba certamente non era delle più ricche: in prossimità ad essa ne furono trovate altre tre di dimensioni grandissime della capacità di circa due metri cubi. Sventuratamente queste tombe (che forse erano dei capi) sono state trovate completamente svaligiate.

Fig. 8. Coperchio di bronzo, largo cent. 32, lavorato a sbalzo, di un gran vaso di lastra di rame, alto cent. 36.

Fig. 9. Vaso di lastra di rame o di bronzo, attorno ad

esso vi stava la corazza, e sembra che sia stata così infilata nel vaso onde preservarla meglio.

Fig. 10. Vaso-tomba di color bigio lavorato al torno, ma rozzamente.

Fig. 11. Fondo di tazza greca dipinta, trovato entro il vaso n.° 12.

Fig. 12. Vaso ossuario a zone dipinto con ocra. Esso stava entro il vaso n.° 10 e conteneva, oltre il fondo di vaso greco, il pendaglietto inciso alla tav. d'agg. Q fig. 9, ed una piccola fibula, commisti a pochi avanzi di ossa combuste, che per la loro tenuità si giudica dovessero appartenere ad un fanciullo; nel qual caso il fondo del vaso greco sarebbe forse stato il suo giuocattolo prediletto, e diffatto il suo contorno è consumato, quasi sia stato ballonzolato lungo tempo sul terreno.

Tav. d'agg. Q.

Fig. 1. Perla di foglia d'oro (la figura è riprodotta alla grandezza naturale).

Fig. 2. Capocchia di ago crinale di foglia d'oro (grand. naturale).

Fig. 3. Uno dei tre bottoni d'oro che dovea avere il disotto di legno, fu trovato assieme alla capocchia suddetta entro vasi neri borchiettati (grand. naturale).

Fig. 4. Capocchia di piombo di ago crinale (grand. naturale).

Fig. 5. Fibula di corno di cervo con intarsiatura di ambra (grand. naturale).

Fig. 6. Fibula-bulla con mosaico composto di smalti bianchi, rossi, azzurri e verdastri (grand. naturale). Presentando questa fibula, per le circostanze del suo ritrovamento, uno speciale interesse, trovo opportuno citare testualmente il brano relativo del diario degli scavi tenuto con molta cura dall'ab. Soranzo; diario che mi servì di base a queste annotazioni:

« Fra la tomba, che porta il num. progr. 31 ed il « gruppo vasi contrasegnato colla lettera I, si trovò una « tomba rovistata (num. 32) e sedici cent. sotto di questa « alla profondità totale di met. 0,51 si trovò un vaso- « tomba ansato di pasta nera e graffito, circondato da due « vasi accessorii fra terra di rogo, schiacciato, contenente « ossa di perfetta ustione: fra queste la fibula, più mezzo « spillone di bronzo, un anellino, e brani di altra fibula [1] ».

FIG. 7. Fibula di bronzo con pendagli pure di bronzo ($^2/_3$ della grand. nat.) trovata in una tomba del cosidetto II° periodo.

FIG. 8. Ago crinale di bronzo a due capocchie trovato assieme con due fibule a navicella e dentro un vaso nero del I° periodo: la sua lunghezza è 20 cent.

FIG. 9. Pendaglietto di bronzo trovato entro il vaso tav. d'agg. P fig. 12. Quasi tutti questi pendaglietti presentano dei fori circolari nel loro ventre; in questo tali fori sono riempiti da cilindretti di altra materia che dalla sua durezza sembra pietra (grand. naturale).

FIG. 10. Pendaglio di bronzo che sembra rappresenti un gallo (grand. naturale).

FIG. 11. Animale fantastico di terra cotta nera con borchiette di bronzo; fu trovato nella necropoli di Morlongo, ma non però nei fondi Nazari. In prossimità sua eravene un secondo, però così malconcio dal tempo che non merita più occuparsene.

Tav. d'agg. R.

FIG. 1. Frammento (riprodotto alla grand. naturale) della fascia posteriore della corazza incompleta. Nel disegno si dovè interrompere per mancanza di spazio la cerniera che univa il pezzo riprodotto colla placca anteriore. Tale cerniera terminava anche al disotto come sopra ed è lunga cent. 14: da essa si partiva la placca anteriore che

[1] Cf. la nota aggiunta alla pag. 104.

dovea avere forma identica alla sua corrispondente della corazza completa, come risulta da frammenti rimasti. Sotto la fascia posteriore vi avea altra fascia per maggior solidità e questa è ornata di sole righe di spirali, perchè evidentemente tale seconda fascia non era esposta alla vista, come l'altra che la copriva.

Fig. 2. Corazza completa. La sua piastra anteriore dalla cerniera al gancio misura cent. 48. La altezza di questa parte era in origine cent. 37; ora mancano alcuni pezzi della parte bassa e superiore. La fascia posteriore è lunga 74 cent. larga 11 $\frac{1}{2}$. Tiene infissi anelli per potersi stringere a seconda della corporatura del guerriero che dovea indossarla.

Fig. 3. Animali delle zone comprese fra i cordoni della parte anteriore della suddetta corazza (grand. naturale).

Fig. 4. Animali della fascia posteriore (grand. naturale). La tomba che ci diede questa corazza, conteneva inoltre il vaso grande di rame (tav. d'agg. P fig. 9), un bacile ed una patera, tripodi pure di rame, due alari di bronzo, alcune fibule ed un bastone di comando pur'esso di bronzo, una daga di ferro col manico di corno di cervo, e un ossuario di terra a zone rosse e nere divise dai soliti cordoni, il quale conteneva altri 4 vasetti della stessa specie.

Este 30 Marzo 1882.

Federico Cordenons

DUE ISCRIZIONI TIBURTINE

1.

Fra i monumenti antichi esistenti nella sala nobile e nel cortile della residenza municipale di Tivoli vi è un frammento di iscrizione sfuggito tanto all'attenzione degli scrittori tiburtini quanto a quella dei forestieri che hanno visitato Tivoli nel corso di questo secolo. È vero che una copia di tale frammento si trova stampata da Gaetano Marini negli *Atti e Monumenti dei fratelli Arvali* (1795) pag. 6 [1]; ma questa copia, fatta probabilmente poco tempo dopo la scoperta del marmo, prima ch'esso fosse incastrato colà dove ora si trova [2], non è priva di difetti. Vi mancano p. e. le linee 2-5 intere; e siccome quella copia è l'unica, almeno l'unica stampata [3], essendo, come dissi, il monumento rimasto inosservato durante questo secolo, così una nuova riproduzione del monumento non pare inopportuna. Ecco la copia che io ne presi nell'estate passata:

[1] Ha per autore questa copia il P. Reggi, come attesta un foglio di mano del Marini fra le carte ora legate insieme nel codice vaticano 9127.

[2] Punto peraltro scelto assai male, cioè molto in alto sopra una delle grandi porte della sala nobile del palazzo. Da questa circostanza si spiega anche, come il monumento sia rimasto inosservato tanto tempo.

[3] Un'altra copia manoscritta si trova fra le carte del Fea, ma quasi irriconoscibile.

ET·M·MVCIVS TIBVRTINVS IIII VIRI
ᑕLIAITA ADITV DATO SEXTILIO EP//
ƆNTINEBATVR VTI PERMI
IPENSA·OMNIS\ᴲTHENS
ESQVILINA PONIRESI
F·P·D·E·R·I·CENSVER
E VIRGINIS·VE//TALIS
ΛVNIFICVS ERGA REMPVBLIC
TA·BASE MARMOREA SVB
ˉA·ESQVILINA
PERMITTIQVE ITTIT\
OSIGNIFICARI ADII
ATVS·N̄·CONSVLTO ᴗ
CETERIC
EM PLVME
LINT
RVNT
TITIANOG
ADFVL
F////F\

qui si vede l'avanzo di un orciuolo

Quantunque delle venti linee, onde si componeva l'iscrizione intera, non rimangano che parti lacere ed incoerenti, nondimeno è chiaro, a qual genere appartenga il testo completo. Le lettere F·P·D·E·R·I·CENSVER che ci rimangono della linea 6 e debbono supplirsi e leggersi: [*quid de ea re*] *fieri placeret, de ea re ita censuerunt* — frase d'introduzione particolare ai decreti del senato romano e dei consigli municipali —, queste lettere, combinate colla menzione che si fa nella linea 1 dei sommi funzionari, cioè dei *quattuorviri*, del muni-

cipio di Tivoli, lo caratterizzano come un decreto del consiglio municipale ossia *senatus* di Tivoli. Quanto al contenuto di questo decreto, pare che si trattasse di un permesso (l. 3. 11) da accordare ad una persona benemerita del comune (*munificus erga rempublicam*, l. 8), forse quel *Sextilius* del quale si parla nella linea 2. Le piccole lettere dell'iscrizione (alte fra 1 e 1½ centimetro) sono poco adatte per l'iscrizione principale di un monumento onorario; e siccome presso la parte inferiore dell'iscrizione si scorge l'avanzo di un orcio, ornamento ordinario dei fianchi di piedistalli scritti, così è assai probabile che anche il nostro decreto fosse scolpito nel lato di un piedistallo, il quale nella fronte doveva portar in lettere più grandi un'altra iscrizione col nome dell'autore e coll'indicazione dell'uso del monumento. È naturale il desiderio di conoscere quest'altra iscrizione; e, per una rara e singolare combinazione, questa volta siamo in grado di appagar siffatto desiderio. Fra le iscrizioni copiate a Tivoli nel secolo decimosesto da diversi autori e poi smarrite, si trova una del seguente tenore:

C · SEXTILIVS
V · V · TIBVRTIVM
LIB · EPHEBVS
HERCVLANIVS
AVGVSTALIS
CVRATOR

ossia *C. Sextilius, virginis Vestalis Tiburtium libertus, Ephebus, Herculanius Augustalis, curator*...[1]; e quanto alla spiegazione, basta dire, che le vergini Vestali di

[1] Si trova pubblicata dal Gruter pag. 315, 5, dal Volpi *Vetus Latium* 10 p. 148, e da altri.

Tivoli, di una delle quali *C. Sextilius Ephebus* fu liberto, non ci riescono nuove, non essendo tal sacerdozio particolare a Roma, anzi offrendoci l'iscrizione pubblicata dal Grutero pag. 1088, 3 anche il nome di una tal vergine vestale tiburtina; che la corporazione degli *Herculanii Augustales*, alla quale apparteneva Sestilio Efebo, addetta, come ognuno vede, al culto di Ercole, protettore particolare di Tivoli, ed insieme a quello degli imperatori, si trova mentovato in molte altre iscrizioni di quella città e corrispondeva presso a poco a quel che erano in altri municipii gli *Augustales* ed i *seviri Augustales*; che la carica di *curator*, della quale era rivestito Sestilio Efebo, probabilmente si riferiva appunto alla corporazione degli *Herculanii Augustales*, ricorrendo fra le iscrizioni di Tivoli anche un'altra volta [1] l'accoppiamento dei titoli *Herculanius Augustalis curator*; e che, infine, dopo la parola CVRATOR probabilmente seguivano altre parole, già perdute o indecifrabili, quando la pietra fu trascritta per la prima volta nel secolo decimosesto. Deduco quest' ultima osservazione dal fatto che anche la stessa parola CVRATOR da qualcuno degli autori fu copiata male e da altri trascurata totalmente, forse perchè la pietra in questo punto era già danneggiata. – Niente di più naturale dell'idea che il *C. Sextilius, virginis Vestalis Tiburtium libertus, Ephebus* di questa iscrizione sia identico con quel *Sextilius Eph..* del quale si parla nella linea 2 del frammento ora conservato nel palazzo municipale di Tivoli. E questa supposizione diviene poi certezza pel fatto che nel fianco del piedistallo sul quale si trovava l'i-

[1] *T. Sabidio Phoebo, Herc(ulanio) Aug(ustali) cur(atori), quaestori, patri optimo*: Viola *Tivoli nel decennio dalla deviazione del fiume Aniene*, a pag. XIV dell'introduzione.

QVOD·L·ALFENATIVS
IIII · K · SEPTEMBRES
COGNITA · PETITIONE
EI BASIM MARMO
HERCVLIS ET AVGVS
AVCTORITAS PER
VM C SEXTILIVS SA
EPHEBVS NON HOD
EXORNATVRVS SET
THENSAVRO HERC
AGERE GRATE EXT
QVOQVE NOMINE S
IN INSCRIPTIONE L
ACILIVS
QVE · EX
EQVIVE
ENSVE
VILLAET
RIBENDO
ATTIVS

Le quali parole, mediante poche correzioni ed alcuni supplementi suggeriti all'autore di questa notizia in gran parte dal suo maestro prof. Mommsen, si riuniscono col frammento ora conservato nel palazzo municipale di Tivoli nella maniera seguente :

Quod L. Alfenatius ...... et M. Mucius Tiburtinus IIII viri
IIII. k. Septembres ...... aditu dato Sextilio Eph[*ebo*],
cognita petitione [*eius*, *qua c*]ontinebatur, uti permi[*tteretur*]
ei basim marmo[*ream sua i*]mpensa omni sub thens[*auro*]
Herculis et Augus[*torum porta*] Esquilina ponere, [1] si....
auctoritas per..... [*q*(*uid*) *d*(*e*) *e*(*a*) *r*(*e*)] f(ieri) p(laceret) d(e) e(a) r(e) i(ta) censuer[*unt*]
C[um C. Sextilius, Sa[..... *a*]e virginis Vestalis [*lib.*,
Ephebus, non hod[*ie primum*] munificus erga rem public[*am*,
exornaturus s[*i*]t [1] [*eam posi*]ta base marmorea sub

[1] È vero che la mia copia porta qui PONIRE· ma nello stato attuale del monumento è quasi impossibile di distinguere le lettere E e I.

thensauro Herc[*ulis por*]ta Esquilina:
agere grate[*s S*]ext[*ilio Ephebo*] permittique it titu[*lo*]
quoque nomine s[*uo inscript*]o significari, adi[*ecto*
in inscriptione l[*ateris sen*]atus n(*ostri*) consulto, q[*uo*
f]acilius ceteri quo-
que exemplum e[*ius*
s]equi velint.
C]ensuerunt.
Sq]uilla et Titiano c[*os.*
S]cribendo adfuer[*unt*
... Attius.....

Ecco l'iscrizione laterale del piedistallo di Sestilio Efebo, rotta anticamente in due parti, delle quali l'una rimase unita alla fronte e fu copiata con questa nel secolo decimo sesto, l'altra, sconosciuta fin verso la fine del secolo passato, è ancora superstite, di nuovo ricomposta e restituita. Però colle vicende che subì l'iscrizione, una parte di essa andò perduta, cioè la parte di mezzo di ognuna delle prime tredici linee (le parole delle linee 14–20 non soffrirono danno, trovandosi nello spazio di mezzo di queste linee non delle lettere, ma l'orciuolo); ma queste lacune, se in qualche punto rendono oscuro il significato dell'iscrizione, per la maggior parte sono facili a supplire. Che l'iscrizione contenesse un decreto del *senatus* di Tivoli relativo ad un permesso da accordare a Sestilio Efebo, risultava già dal solo frammento oggi superstite; ora possiamo di più precisare l'oggetto del permesso. *C. Sextilius Ephebus* s'era rivolto al senato colla domanda di poter innalzare un piedistallo di marmo *sub thensauro Herculis et Augustorum porta Esquilina* (l. 2-5 *aditu dato Sextilio Ephebo, cognita petitione eius, qua continebatur, uti*

[1] Invece di *sit*, tutte le copie portano *set*. L'emendazione è dovuta al Mommsen.

permitteretur ei basim marmoream... sub thensauro Herc. et Aug. porta Esq. ponere). Siccome il piedistallo dovea farsi a spese del richiedente (*sua impensa omni* l. 4), così la domanda in sostanza era piuttosto una generosa offerta; ed il senato non solo diede al petente il permesso richiesto, ma, con parole lusinghiere (*non hodie primum munificus erga rem publicam*, l. 8) gliene rese grazie (*agere grates Sextilio Ephebo*, l. 11) e gli accordò la facoltà di scolpir sulla fronte del piedistallo il proprio nome, mentre sul fianco doveva mettersi il tenore del permesso stesso (*adiecto in inscriptione lateris senatus nostri consulto*, l. 12. 13), affinchè l'atto generoso di Sestilio Efebo, reso così a maggior pubblicità, trovasse degli imitatori (*quo facilius ceteri quoque exemplum eius sequi velint*). Ognuno vede che il nostro piedistallo corredato di due iscrizioni, una nella fronte col nome di Sestilio Efebo, l'altra col tenore del decreto senatoriale, è appunto la *basis marmorea* innalzata da Sestilio Efebo *sub thensauro Herculis et Augustorum* secondo la sua petizione. Non è questo il primo esempio di un piedistallo destinato a servir di base ad un *thesaurus*[1] ed insignito di iscrizione. Il ch. De Rossi, parlando, pochi anni fa, all'Istituto archeologico dei monumenti conservati nell'abbazia di S. Pietro in Ferentillo fra Terni e Spoleto, notò un cippo di forma conica, superiormente spianato, portante l'iscrizione: *P. Crastinus P. f. Paulus, C. Tittienus Q. f. Macer tesaurum f(aciendum) c(uraverunt)*. Un cippo proveniente da Palestrina e dopo veduto nel museo de Minicis a Fermo, portava l'iscrizione: PRO SALVT C CAESARIS AVG GERM ET REDITV F P PR THESIS Q COSIDIVS TER-

[1] Intorno alla ortografia *thensaurus* invece di *thesaurus* si veda il Marini *Arval.* pag. 590.

[2] V. *Bullettino dell'Instituto* 1876 p. 36.

TIVS DD (Petrini *Memorie prenestine* p. 295. Orelli 1759), della quale iscrizione le ultime lettere dal Marini e dal citato De Rossi furono spiegate: THES*aurum* I*mpensa* S*ua* Q·COSIDIVS TERTIVS D*e*D*it*. Questi due monumenti hanno la particolarità, che nella superficie di ognuno di essi si vede un incavo, ove pare che fosse assicurata una cassetta di metallo destinata probabilmente a ricevere gli assi della stipe sacra; e che ad una tale cassetta si poteva applicare benissimo il termine di *thesaurus*, se ne vedano i documenti presso il citato De Rossi. Allo stesso genere di monumenti forse appartiene – almeno secondo la descrizione che ne vien data nelle *Notizie degli scavi di antichità nel Regno d'Italia* 1879 pag. 221, – un cippo trovato tre anni fa nelle vicinanze di Macerata e portante l'iscrizione: *Maxima Nasia Cn. f. Apoline dat.* Tutti questi tre monumenti sono di pietra volgare; quelli di Palestrina e di S. Pietro in Ferentillo di pietra calcare, quello di Macerata di pietra tufacea; probabilmente anche il *thesaurus* di Tivoli avrà riposato sopra una base di pietra volgare, finchè Sestilio Efebo ve ne sostituì una di marmo. Che nel tempio tiburtino di Ercole, uno dei più antichi tempii del Lazio e celebre anche sotto gli imperatori, si custodissero considerevoli tesori, risulta da un passo di Appiano Alessandrino, secondo il quale Cesare Augusto, nella guerra con Lucio Antonio, vedendosi in strettezza finanziaria, ricorse ai tesori del tempio capitolino di Roma e di diversi altri sacrarii del Lazio, fra i quali era anche un tempio tiburtino, senza dubbio quello di Ercole. Appian. *bell. civ.* 5, 24: *ἐκ τῶν ἱερῶν ἐδανείζετο, σὺν χάριτι ἀποδώσειν ὑπισχνούμενος, ἀπό τε Ῥώμης ἐκ τοῦ Καπιτωλίου καὶ ἀπὸ Ἀντίου καὶ Λανουβίου καὶ Νεμοῦς καὶ Τίβυρος, ἐν αἷς μάλιστα πόλεσι καὶ νῦν εἰσι θησαυροὶ χρημάτων ἱερῶν δαψιλεῖς,*

la quale ultima frase è un documento della prosperità che godeva il tempio tiburtino anche nel secondo secolo dell'e. v. Peraltro non crederei che il nostro piedistallo abbia servito di base ad un *ex-voto* prezioso o ad altro simile oggetto appartenente al tempio di Ercole; piuttosto, come i monumenti di Palestrina e di S. Pietro in Ferentillo, avrà anch'esso sostenuto un recipiente, una cassetta destinata per le piccole offerte dei devoti. Ho detto che sulle basi dei *thesauri* di Palestrina e di S. Pietro in Ferentillo si scorgono ancora le tracce degli oggetti che anticamente vi riposarono sopra; se lo stesso sia il caso della base di Tivoli, non è possibile verificare, essendo una parte del monumento perduta e l'altra incastrata in un muro, così che la superficie orizzontale ne è invisibile. – Se il *thesaurus* del tempio di Ercole nella l. 5 del nostro testo vien chiamato *thensaurus Herculis et Augustorum*, questo si spiega dal fatto che il culto di Ercole a Tivoli, forse già dai primi tempi dell'impero, era stato riunito a quello degli Augusti; basta ricordare, quanto si è detto di sopra intorno al collegio degli *Herculanei Augustales*. – Il posto da dare alla base del *thesaurus Herculis* offerta da Sestilio Efebo vien precisato dalle parole *porta Esquilina* (almeno questo è il supplemento più naturale); onde risulta che non soltanto a Roma, ma anche a Tivoli esisteva una porta di questo nome. E pare che, come a Roma la porta Esquilina corrispondeva alla via tiburtina [1], così anche a Tivoli, per arrivare a Roma, si dovesse uscire da una porta Esquilina. Imperocchè quella parte della nostra iscrizione che fu copiata nel secolo decimosesto, si trovava allora

[1] Jordan *Topographie* I 1 pag. 222. 358.

fuori del paese, vicino alla porta odierna del Colle [1], sulla salita per la quale si arriva tanto al ponte dell'Acquorria, quanto a quello Lucano, e per la quale passava l'antica strada da Tivoli a Roma. Corrisponde anche benissimo questo posto alle idee che i moderni si sono formate intorno alla situazione del tempio tiburtino di Ercole; imperocchè tanto le argomentazioni del Nibby [2], quanto gli scavi fatti nel 1862 da un architetto francese [3] ci hanno fatto riconoscere questo tempio negli avanzi conosciuti prima sotto il nome di villa di Mecenate; e s'intende che il *thesaurus Herculis* doveva trovarsi, se non dentro, almeno davanti o vicino al tempio di Ercole. Però queste ultime conclusioni sono assai incerte, perchè di quella parte del piedistallo del *thesaurus* che ora è superstite, non si sa il luogo dove fu scoperta; ed anche l'altra parte facilmente poteva essere stata portata in quel punto, dove si trovava nel secolo decimosesto, da un luogo situato più in alto. – La data della seduta del senato tiburtino, nella quale fu presentata la petizione di Sestilio Efebo e fu rilasciato il relativo permesso, fu il giorno *quartum Kalendas Septembres* (l. 2) *Squilla et Titiano consulibus* (l. 18), ossia il 29 Agosto dell'anno 129 dell'e. v. I nomi dei consoli ordinari di questo anno furono *M. Gavius Squilla Gallicanus* e *T. Atilius Rufus Titianus* [4]; ma siccome per le date bastava un nome di ognuno dei due consoli, così troviamo nelle iscrizioni ed in al-

[1] *Tibure extra portam Collis, Tibure in descensu montis in ipsa via, In via qua itur* (da Roma, s'intende) *ad Tiburum prope portam* sono le parole adoperate dagli autori del secolo decimosesto per indicare il luogo, dove copiarono il monumento.

[2] Nibby *Analisi della carta de' dintorni di Roma* 3 p. 190 sg.

[3] Ved. Rosa *Bull. dell' Inst.* 1862 p. 6. Foucart *Revue archéologique, nouvelle série* tom. 7 (1863) p. 81 sg.

[4] Vedi Klein *Fasti consulares.*

tri documenti determinato l'a. 129 mediante la formola: *Gallicano et Titiano consulibus*. Della formola *Squilla et Titiano consulibus*, oltre il nostro senatusconsulto, conosco soltanto un altro esempio, cioè un bollo di mattone trascritto da me nel museo ostiense, il qual bollo non sarà inopportuno riprodurre qui, essendo, per quanto io sappia, finora inedito:

*sq*VILLA ETTITI*ano*
*e*XPRSTATMAX
-IADRIANBRV*t*

Finora le lacune nel testo della nostra iscrizione, causate o dalla rottura della pietra o dal tempo, non ne hanno impedito la retta intelligenza, ma ora sono da accennarne diverse altre che non è possibile di supplire. Per la maggior parte esse sono di poca importanza. Poco ci importa del terzo nome di *Lucius Alfenatius*, che nella sua qualità di *quattuorvir* insieme con *Marcus Mucius Tiburtinus* presiedeva alla seduta del senato ai 29 Agosto 129; ed egualmente indifferenti sono per noi i nomi dei senatori presenti alla registrazione del decreto (*scribendo adfuerunt*, l. 19), i quali nomi, eccetto il solo *nomen gentilicium* di un *Attius* (l. 20), sono perduti o indecifrabili. Lo stesso dicasi del cognome della antica padrona di Sestilio Efebo, che sappiamo soltanto aver cominciato colle lettere *Sa* (l. 7). Ma deplorevole è la perdita di quella parte della l. 2 che aveva l'indicazione del luogo ove il senato tiburtino si riunì; ed assai oscuro mi riesce il significato della fine della terza e del principio della quarta linea. La difficoltà sta nella parola *auctoritas*. A Roma questa parola soleva intendersi come termine tecnico per significare il parere del senato, specialmente allorquando questo parere non era stato espresso mediante una vo-

tazione regolare; e si adoperava specialmente nel caso che un *tribunus plebis* col suo *veto* avesse annullato il risultato della votazione. Giacchè in questo caso, malgrado che la votazione riuscisse senza effetto, spesso ne fu registrato il risultato (*perscribere*), probabilmente per constatare in questa maniera, qual era stato il parere della maggioranza, o anche per non aver bisogno di una nuova votazione nel caso che il *tribunus plebis* ritirasse il suo *veto* (Mommsen *Staatsrecht* tom. I, ediz. 2, p. 268. 269). Trascrivo alcuni passi di Cicerone per render più chiaro questo significato della parola *auctoritas*. Cic. *ad fam.* 8, 8, 7: *si quis huic senatus consulto intercessisset, senatui placere auctoritatem perscribi*. Ibid. 1, 2, 4: *de his rebus .... senatus auctoritas gravissima intercessit; cui cum Cato et Caninius intercessissent, tamen est perscripta*. E siccome nella nostra iscrizione la parola *auctoritas* vien seguita dalle lettere *per*, che formano appunto il principio della parola *perscribere*, così è assai probabile che anche qui si leggesse una volta una frase simile a quelle usate da Cicerone nei passi citati, e che la fine della terza ed il principio della quarta linea si abbiano da supplire per esempio in questa maniera *si[cut de e(a) r(e)] auctoritas per[scripta est]*. Allora farebbe d'uopo supporre che il senato di Tivoli si fosse già occupato un'altra volta della petizione di Sestilio Efebo, senza però prendere una risoluzione regolare, e che nondimeno il parere manifestato allora dalla maggioranza dei senatori fosse stato registrato. Questa supposizione incontra diverse difficoltà: prima, non si vede il motivo che impedì al senato di terminar l'affare con una votazione regolare fin dalla prima seduta; e poi le parole della nostra iscrizione *aditu dato Sextilio Ephebo, cognita petitione eius qua continebatur* ecc. sembrano indicare, che in questa occasione per la prima volta fu presentata al senato la petizione di Sestilio Efebo. Resta dunque oscuro quel passo del decreto tiburtino.

2.

È un caso raro di trovare in un libro stampato nel secolo decimosesto delle iscrizioni nuove, vuol dire iscrizioni non ripetute in nessuna delle grandi raccolte epigrafiche e, malgrado la loro importanza antiquaria, non citate da nessun autore moderno. Ma quanto all'iscrizione che formerà il tema di queste pagine, questo caso si spiega in parte per l'estrema rarità del libro ove essa si trova riportata, in parte pel carattere curioso dell'iscrizione stessa. Il libro, al quale dobbiamo l'iscrizione, è stampato sotto il pontificato di Sisto Quinto [1] a Roma, come pare; ha per autore Marc'Antonio Nicodemi medico tiburtino [2], e tratta della storia di Tivoli. Si conosce di questo libro un solo esemplare, conservato a Roma nella biblioteca della Sapienza [3], il qual esemplare inoltre è incompleto, essendo mancante tanto del frontespizio quanto di tutte le pagini posteriori alla p. 240. Che poi cotesto esemplare sia veramente l'unico, non soltanto lo dice questa nota scritta da non so qual mano sulla copertura del volume: *Nicodemi Marci Antonii unicum quod extat exemplar*, ma potrà dedursi anche dalla circostanza che tutti gli autori, che citano il libro del Nicodemi, lo citano soltanto fino a quel punto al quale arriva l'esemplare della Sapienza. Se non che questa circostanza potrà anche spiegarsi colla esistenza di diversi esemplari, ma egualmente incompleti; e tanto questa incompletezza quanto la rarità del libro si spiegherebbero colla supposizione che la stampa del libro sia rimasta interrotta colla p. 240, e che gli

[1] Questo pontefice si trova menzionato come vivente alla p. 114.

[2] Di questo personaggio si ha notizia anche dall'epitaffio da lui posto alla propria moglie nel 1599, stampato dal Martinelli *Roma ex ethnica sacra* p. 77.

[3] Questo esemplare, secondo una nota manoscritta alla pag. 1, apparteneva prima alla *Bibliotheca Aniciana collegii Gregoriani de Urbe, ord(inis) s. Ben(edic)ti*. Questa biblioteca, passata alla Sapienza nel 1666, fu raccolta dal P. Benedettino Costantino Caetani prima del 1641. Vedi Narducci *Notizie della biblioteca Alessandrina* pag. 6; id. *Catalogus bibl. Alexandrinae* cod. 30.

esemplari cominciati, qualunque fosse il loro numero, non siano stati mai messi in circolazione. Certo è che non si è avuto mai notizia di una seconda copia stampata del libro del Nicodemi; e quanto a diverse copie manoscritte, queste sono state prese senza dubbio dall'esemplare della Sapienza [1]. — Diversi scrittori di storia tiburtina, p. e. Antonio del Re [2], il Marzi [3], il p. Volpi [4], Sante Viola [5], hanno citato il libro del Nicodemi, ed hanno riprodotto anche iscrizioni ivi riportate; ma, per combinazione, soltanto quelle iscrizioni che il Nicodemi stesso aveva rilevato da altri libri, specialmente dalla *Orthographia* di Aldo Manuzio, o che almeno si trovano anche presso altri autori, mentre due iscrizioni riferite dal solo Nicodemi rimasero trascurate totalmente. Contribuiva a questa trascuranza in parte, come già dissi, anche il carattere singolare di una di queste due iscrizioni, che la rendeva inintelligibile ad autori meno esperti in epigrafia, come lo erano i citati scrittori tiburtini. Ma fa meraviglia, che anche il Suarez, dotato di sapere antiquario non comune e specialmente molto pratico di iscrizioni antiche e che conosceva il libro del Nicodemi e ne aveva egli stesso riveduto una copia manoscritta, quella cioè che si trova ora alla biblioteca barberina, abbia corredato il testo della nostra iscrizione, nella copia ora barberina, soltanto colla nota laconica *Haec inscriptio recentior est et non sapit aevum Augusti* [6], senza accennare all'importanza della iscrizione

[1] Una copia esiste alla biblioteca Barberini (XXX, 55 già 1973) corretta e corredata di qualche nota dal Suarez; un'altra possiede il comm. Francesco Bulgarini a Tivoli; una terza avea vista a Tivoli il Volpi presso un tal Fulvio Brigante (Volpi *Vetus Latium* 10 p. 546).

[2] Dell'opera di Antonio del Re, intitolata *dell'antichità tiburtine* e divisa in dieci capi, si conserva una copia manoscritta alla biblioteca Barberini (LIII 52. 53 già 2975) mancante del capo V, il quale è stampato a Roma nel 1611.

[3] *Historie Tiburtine del sig. Francesco Martio, seconda impressione*, Roma 1653. — *Historia ampliata di Tivoli scritta dal canonico Francesco Martij*, Roma 1665.

[4] Vulpi *vetus Latium profanum* vol. X 1745.

[5] Sante Viola *Storia di Tivoli* 3 voll. 1819.

[6] Cod. Barb. XXX 55 f. 40.

e senza comunicarla a nessuno dei dotti coi quali si trovava in relazione. Ma bastino queste osservazioni preliminari; e veniamo all'iscrizione stessa[1].

Decanus sine f.
. . . .
. . . .
. . . filios . IIII . Ono-
rium . Laurentium . et
Iunianum . Adcresc .
Tiburtinus Decanus hab.
filium . Adcrescentem
Januarius . Circit . sine
filijs.
Restus . Circit . hab.
filios IIII . Sabatium.
qui et ipse hab . fil . Restu
tum et Augurinum Ad-
crescentem.
Sarbaucinus . Circit . fil .
cuius . supra sine filijs
Mustanus . Circit . frater.
cuius . supra . sine . filijs
Lucianus . Circit . sine fi-
lijs

Victor . Circit . sine . fil.
Januarius . alius . Circit
habet . filios . IIII . Oui-
num . et . Martinum . Ad-
crescentes . et . puellam...
. . . . Circit . hab . filium
Mercurium . Circitor
Romanus . Circit . hab . fil . II
Siluanionem . et . Leo-
pardum . Adscescent.
Vrsus . Circit . hab . filias . II
Beneriosus . Circit . sine fi-
lijs.
Vrsus . alius . circit . hab . fil.
III . Leontium . Adcre-
scentem . . t puellas . II
Januarius Circit . sine filijs
Repalus . Circit . hab . fil.
IIII.
Vm . Successum . Adcre-
scentem.
. . . .

. . . .
. . . .
Exuperantius . Decanus
sine . filijs.
Surus . Circit . sine . filijs
Constantius . Circit . hab.
filium Pascasium . Circit.
Maurus circitor hab fil . II
Pertgrinum et . Lauren-
tium . Adcrescentes
Fient . Circitores . vna
cum . Decanis . III
Circitores . fomae . su-
prascriptae ñ XVIIII
Adcrescentes IIII . et Pu
ellas II

[1] L'autore di questa notizia, avendo parlato dell'iscrizione in discorso anni fa in una seduta dell'Instituto archeologico (ved. *Bullettino* 1878 pag. 100), ora si può servire di qualche osservazione che fece in quell'occasione l'ill. G. B. De Rossi.

L'iscrizione ci presenta una lista di nomi propri in gran parte estranei alla nomenclatura dei tempi classici, ma più o meno comuni nel quarto e quinto secolo. Le persone annoverate nella lista si dividono in tre categorie. Cioè alcune di esse portano il titolo di *decanus* (col. I, 1. 7; col. III, 3); altre, e queste son molto più, quello di *circitor*. Poi al nome di ciascun *decanus* e di ciascun *circitor* vien aggiunta una nota, se ha figli o no; nel primo caso si mettono i nomi dei figli maschi, e soltanto il numero delle femine *(puellae)*. Inoltre dei predetti figli ogni nome porta un distintivo particolare, ossia quello di *circitor*, lo stesso che portano molti fra i genitori, o quello di *Adcrescens*.

Per maggior chiarezza io trascrivo alcuni brani della lista:

Januarius circit(or) sine filiis. — Col. I, 9.

Constantius circit(or) hab(et) filium Pascasium circit(orem) — Col. III, 6.

R[o]manus circit(or), hab(et) fil(ios) II, Silvanionem et Leopardum Ad[c]rescent(es). — Col. II, 8.

Ursus [1] *circit(or), hab(et) fil(ios) III, Leontium Adcrescentem, [e]t puellas II.* — Col. II, 14.

Ursus circit(or), hab(et) filias II. — Col. II, 11.

Son dunque di tre diverse categorie le persone annoverate nella lista, cioè *decani, circitores* ed *adcrescentes*. È chiaro che i *decani* sono i *principales*, i capi od anziani dei *circitores* [2], e gli *adcrescentes* i giovani figli dei medesimi destinati ad entrar nel ceto dei *circitores*,

[1] La parola *alius* serve a distinguere *Ursus* dall' altro circitore di questo nome col. I, 11. - Nella medesima maniera si distinguono i due *Januarius* col. I. 9 e col II, 2.

[2] Il significato primitivo della parola *decanus* è capo o comandante di dieci persone (Veget. 2, 8 ed altri). - È vero che, nel secolo quarto, si trova, fra i così detti *palatini*, anche un ceto composto interamente di *decani* (ved. *Cod. Theod.* 6, 33, 1 colle note di Godefroy), ma trovasene anche uno composto interamente di *decuriones* (ib. 6, 23).

arrivati ad una certa età o in caso di vacanza. Non deve far meraviglia di trovar registrati in un catalogo qualunque del secolo quarto anche i giovani figli dei membri effettivi del ceto [1]. Nel secolo quarto le occu-

[1] Abbiamo fra le iscrizioni anche altri cataloghi di questa epoca colla stessa particolarità. Uno esiste a Lanciano, l'antica *Anxanum*; è stato pubblicato dal Mommsen nelle *Inscr. Neap.* n. 5292 e sarà riprodotto in forma più corretta secondo una copia del sig. Dressel dallo stesso Mommsen *Corpus Inscr. Lat.* vol. IX n. 2998. - Un altro, inedito, per quanto io sappia, esiste, pur troppo acefalo, nella Galleria lapidaria del Vaticano (primo compartimento delle iscrizioni cristiane), ed è questo:

	LEO
S·SS	CONSTANTIVS
	VICTOR
CVRIVS	PASCASIVS
IVNIVS	SEVERINVS
HERCVANIVS	LEONINVS
LEOPARDVS	MERCVRIVS
IOVIANVS	VTRICELLIO
LEO	AVCELLIO
LEOPARDVS CVM FILIIS	LAVRENTIVS
//////////	VALENTINVS
/////////	VICTOR
/////////////	VRBICVS
MERCVRIVS	VIIALIO
CONSTANTIVS	SATVRNINVS
MONTANVS	GAVIENTIVS
ELOQVENTIVS	FORTVNIO
VICTOR FILIVS HERCVLI	VICTORINIANVS CVM FILIIS DOBS
LEOPARDVS	VICTOR
IOVIANVS	COCOTA

(Si vede che alla col. I, 4 si deve leggere *Herclanius*, col. II, 14 *Vitalio* e col. II, 16 *Gaudentius*). È vero che qui non si leggono i nomi dei figli, ma vi è soltanto la semplice indicazione *Victorinianus cum filiis duobus* (col. II, 18), *Leopardus cum filiis* (I, 8). Però l'intenzione dev'essere stata di trascrivere anche i nomi dei figli: e lo deduco dal fatto che dopo le parole *Leopardus cum filiis* vi sono tre righe cancellate apposta, mentre il numero dei figli di *Leopardus* manca; probabilmente prima se ne leggevano i nomi in quelle righe cancellate.

pazioni e le funzioni di svariatissimo genere erano divenute ereditarie e si trasmettevano di padre in figlio. Tanto per i corpi militari quanto per gli uffici governativi organizzati militarmente s'era stabilita la regola che i figli dei soldati o degli impiegati dovevano presentarsi per esser arruolati nello stesso *numero* nel quale militavano i genitori. *Sciant veterani, liberos suos, quos militaribus aptos ministeriis insitum robur ostendat, offerendos esse militiae*, dice un rescritto imperiale dell'a. 365 (*Cod. Theod.* 7, 22, 7); *non solum in diversis officiis militantes, sed etiam vacantes rebus propriis veteranorum ac militum filios armatae militiae volumus sociari*, dice un altro del 380 (ibid. 7, 22, 10). Nel caso che il figlio di un soldato per motivi di salute non fosse adatto al servizio militare, allora era obbligato di entrar in qualche altro ufficio governativo: *Quod si quosdam aut imbecillitas valetudinis, aut habitudo corporis aut mediocritas proceritatis ab armatae militiae conditione summoverit, eos iubemus in officiis ceteris militare* (*Cod. Theod.* 7, 1, 5). E anche prima di arrivare all'età necessaria, i figli dei soldati furono registrati nei cataloghi militari (*matriculae*) colla nota *Adcrescens*. *Hi qui inter adcrescentes matriculis attinentur, tamdiu alimoniam a parentibus sumant, quoad gerendis armis idonei fuerint aestimati, ita ut cesset super eorum nomine praebitio fiscalis annonae*, ordinò Valentiniano nell'a. 372 (*Cod. Theod.* 7, 1, 11). Da quest'ultimo regolamento, indirizzato ad un *magister militum*, comandante in capo di tutte le forze militari d'una delle due parti dell'impero, si rileva inoltre che dal comandante di qualche truppa si era introdotto l'uso di accordare agli *adcrescentes* anche il vitto corrispondente in quell'epoca allo stipendio; ma questo uso fu disapprovato dall'imperatore ed ordinato che d'ora in poi, nella *militia armata*, gli *adcre-*

scentes si mantenessero a spese dei genitori. Però verso i membri della *militia palatina*, la soldatesca cioè addetta alla custodia della persona dell'imperatore ed al servizio della corte, gli imperatori si mostravano più indulgenti. *Cod. Theod.* 7, 1, 2: *domesticorum filios vel propinquos parvos vel impuberes domesticorum coetibus aggregamus, ita ut non solum matriculis inserantur, verum annonarum subsidiis locupletentur. Quaternas etenim annonas eos, quos armis gestandis et procinctibus bellicis idoneos adhuc non esse constiterit, in sedibus iubemus adipisci*. Come nella *militia armata* ed in quella *palatina*, così anche per i figli degli apparitori dei governatori civili delle province (*cohortales, cohortalini*) v'era l'obbligo di rimaner quel che erano i genitori (*cod. Theod.* 8, 4, 28. 30; *cod. Just.* 12, 21, 7); ed in generale aveva ordinato Costantino nel 331: *hi qui ex officialibus quorumcunque officiorum geniti sunt, sive eorundem parentes adhuc sacramento tenentur, sive iam dimissi erunt, in parentum locum procedant* (*Cod. Theod.* 7, 22, 3). Ed in questa maniera deve spiegarsi, se nel catalogo di Tivoli figurano fra i *circitores* anche i giovani figli dei medesimi qualificati come *adcrescentes*. Singolare nel nostro catalogo è soltanto che vi si trova registrato anche il numero delle figlie (*puellae*); il che forse si potrà spiegar così, che, come altrove sappiamo aver ricevuto gli impiegati il vitto tanto per sè quanto per i giovani figli (ved. di sopra), così in questo caso si dava il vitto anche alle femine. — A qual genere di ceto appartenga il nostro catalogo, questo dipende dalla interpretazione da darsi alla parola *circitor*. Questa parola, derivata da *circum* e da *ire*, vuol dire uno che gira; secondo Ulpiano (*Dig.* 14, 3, 5), il popolo se ne serviva nel senso di mercante girovago. Ma qual senso abbia la parola nel nostro caso, può dedursi dalla frase finale dell'iscrizione,

dove si legge: *circitores fo[r]mae suprascriptae* (col. III 14). Ora si sa che sotto *formae* si intendevano, nell'epoca imperiale, le costruzioni e specialmente l'*opus arcuatum* degli acquedotti pubblici; e fra il personale destinato alla custodia di questi condotti erano secondo la testimonianza di Frontino, appunto anche dei *circitores*[1]. È chiaro che *circitores* di questo genere stanno benissimo a Tivoli, per il territorio del quale passavano non meno di quattro degli acquedotti urbani annoverati da Frontino, cioè l'*Anio vetus*, la *Marcia*, l'*Anio novus* e la *Claudia*; mentre difficilmente vi si spiegherebbe l'esistenza di *circitores* militari o di *circitores* palatini, de'quali, è vero, abbiamo notizia da diversi passi di autori di quell'epoca[2]. A qual acquedotto poi fossero addetti i *circitores* della nostra lista, si leggeva probabilmente in una specie di intitolazione sul principio della iscrizione, non veduta o non copiata dal Nicodemi; e che veramente vi fosse una

[1] Frontinus *de aquis* 116. 117: *superest tutela ductuum... pauca de familia quae huius rei causa parata est explicanda sunt. familiae sunt duae, altera publica, altera Caesaris... utraque autem familia in aliquot ministeriorum species diducitur, vilicos, castellarios, circitores, silicarios, tectores aliosque opifices. ex his aliquos extra urbem esse oportet ad ea quae non sunt magnae molitionis, maturum tamen auxilium videntur exigere.* Se anche i *circitores* della nostra lista fossero di condizione servile, non saprei dirlo.

[2] *Cod. Theod.* 6, 27, 3; *Cod. Justin.* 12, 20, 3 (decreti imperiali relativi alla *schola* palatina degli *agentes in rebus*, dei quali una classe si chiamava *circitores*). — *Cod. Just.* 1, 27, 2 § 22. 25. 28. 31. 34 (costituzione imperiale del 534, dove si fissa il numero degli apparitori dei *duces* delle nuove province africane, fra i quali apparitori erano anche dei *circitores*). A *circitores* puramente militari si riferiscono le iscrizioni *C. I. L.* III 6292, V 4100. 6784. 6799, e di tali parla anche Hieronymus *Ep. ad Pammachium adversus errores Joan. Hierosol.* (vol. II p. 119, ed. Rom. 1576). A che genere di *circitores* si riferiscano le iscrizioni di Roma Marini *Arv.* p. 267 (servo della casa imperiale) e Fabretti p. 736, 470, non saprei dirlo.

tale intitolazione, lo deduco dalla parola *suprascriptae* nella frase citata di sopra.

Finora non ho toccato la questione, con quanta accuratezza sia fatta la copia dell'iscrizione o quanta fede le si abbia da attribuire. È chiaro che, in generale, la copia è di una relativa esattezza. Molti degli sbagli che vi si leggono non debbono mettersi a conto del Nicodemi, ma a quello del tipografo, p. e. se vi si legge *Rmanus* invece di *Romanus* (col. II 8), *adscescent.* invece di *adcrescent.* (II 10), *Pertgrinum* invece di *Peregrinum* (III 9), *fomae* invece di *formae* (III 14); lo stesso si dica della sigla & sostituita dappertutto alla parola *et.* Altri errori sono perdonabili in una iscrizione lunga e spesso mal conservata (*characteres multi exesi, multi excisi,* dice il Nicodemi); è perdonabile anche l'aver copiato *filios IIII Ouinum* (col. II, 3) invece di *filios III Jovinum*, e *filios IIII Onorium* (col. I, 4) invece di *filios III Honorium.* Merita lode anche la maniera colla quale sono segnate le lacune. Soltanto in un punto pare che il Nicodemi abbia fatto un po' di imbroglio. Nella fine dell'iscrizione, dopo il catalogo propriamente detto, si tira la somma delle diverse categorie di persone annoverate nella lista; e si dà, secondo la copia del Nicodemi, per i *decani* il numero di 3, per i *circitores* 19, per gli *adcrescentes* 4, e per le *puellae* 2. È chiaro che i due ultimi numeri sono corrotti, figurando nel catalogo molto più di quattro *adcrescentes* e di due *puellae*; ma i due primi a primo aspetto sembrano star bene; giacchè difatti nella lista di *decani* si trovano tre (col. I 1. 7; III 3), e la parola *circitor* vi si trova ripetuta diciannove volte (col. I 9. 11. 16. 18. 20; II 1. 2. 6. 7. 8. 11. 12. 14. 17. 18; III 5. 6. 7. 8). Però studiando un po' la lista si vede subito che almeno il numero dei

circitores, forse anche quello dei *decani*, era più grande. Il primo figlio del circitore *Restus*, *Sabatius* (col. I, 12), egli stesso già padre di due *adcrescentes*, deve esser stato circitore, come lo erano i suoi fratelli minori Sarbaucinus (col. I, 16: *filius cuius supra*, cioè di Restus) e Muntanus (I, 18: *frater cuius supra*, cioè di Sarbaucinus), nonostante che manchi nel nostro testo la parola *circitor*. Il padre di *Honorius*, *Laurentius* e *Jumianus* (col. I 4) deve esser stato o decano o circitore; e così nella lacuna indicata dal Nicodemi sul principio della col. III, dev' essere scomparso il nome di un decano o di un circitore. Pare inoltre che nel numero complessivo dei *circitores* fossero compresi anche i decani; almeno questo sembra esser il senso delle parole *fient circitores una cum decanis* (col. III, 12. 13). Tanti indizi ci fan supporre ragionevolmente che il numero dei *circitores*, quale lo vediamo nella copia del Nicodemi, è minore del vero. Dunque, si dirà, il Nicodemi ha sbagliato anche in questo numero; forse egli avrà preso un carattere per un altro, leggendo XVIIII invece di XXIIII. Io credo piuttosto che il Nicodemi, quando preparava il suo libro per la stampa, trovando nella sua copia dell' iscrizione un numero di *decani* e di *circitores* non corrispondente affatto al vero, abbia voluto correggere questo difetto introducendo nel testo quei numeri che egli credeva i veri, quelli cioè che aveva trovati contando i casi di ripetizione delle parole *decanus* e *circitor*. È questo, senza dubbio, secondo le nostre idee dei doveri di un epigrafista, una interpolazione, ma una interpolazione scusabile in quell' epoca e la quale, fortunatamente, non ha portato danno al resto dell' iscrizione.

Resta a dire qualche parola intorno al luogo dove il Nicodemi vide l'iscrizione, e alla maniera nella quale essa probabilmente andò a finire. L'iscrizione si tro-

vava ai tempi del Nicodemi in Tivoli *in S. Laurentii in colle Mariaediculo*. Questa chiesa, chiamata anche S. Lorenzo Minore [1] e S. Lorenzuolo [2], per distinguerla dalla cattedrale S. Lorenzo, nel 1620 fu ristorata ed intitolata ai Santi Lorenzo e Filippo Neri; e se a quell'epoca vi esisteva ancora l'iscrizione, essa sarà scomparsa in questa circostanza; perchè si sa, che appunto in quel tempo i ristauri delle chiese furono la rovina delle antichità che vi si trovavano.

H. Dessau

DI ALCUNI BRONZI ETRUSCHI TROVATI A CHIANCIANO.

Discorso letto dal membro ordinario Gian-Francesco Gamurrini *nella solenne adunanza del* 21 *Aprile* 1882.

(*Tav. d'agg. T*).

I pezzi di scultura in bronzo, che adesso offro a Voi, cortesi e dotti uditori, espressi in fotografia, sono a parer mio nullameno che gli avanzi di una biga a naturale grandezza, che era sormontata da una dea, che fu Diana, e la mano ed il piede spettavano ad un uomo, che probabilmente stava a lato del carro. Nel vederli non so se sia più da consolarsi, o rimpiangere: che mentre una nuova e mirabile opera antica (mi penso di etrusca scultura) ci viene disvelata, le sue condizioni sono così miserevoli da dubitare a primo aspetto, che cosa fosse, che mai presentasse, e di quale epoca, e quanto il suo pregio. Le quali cose mi accingo a dichiarare, confidando, che non sia un inde-

[1] Trattato anonimo nel codice Vallicelliano *H*. 32.
[2] Crocchiante *Istoria delle chiese di Tivoli* (Roma 1726) p. 218.

gno tributo da porgere in questo giorno faustissimo alla sede capitolina, che di tali conquiste ora si allegra, divenuta refugio e scuola della storia e dell'arte antica, così volendo il genio di Roma, quando quella ne fu il centro glorioso e la vita.

La biga fu infranta, come fulminata, e sbalzatane la dea, e l'onda dei secoli disperse le superbe reliquie, e questi gli avanzi, che ci sono pervenuti, del miserando naufragio. Il solo timone, invero la parte meno nobile, si vede tutto perfettamente, sebbene troncato in mezzo. Il bronzo, come in tutti i frammenti, è unito, lucido, e di patina di smeraldo, la quale sovente dà indizio dell'originaria doratura. L'asta del timone, lungo m. 1,17, è come avvolta intorno da una semplice fascia, e tutta insieme al giogo finisce dinanzi (nell'*acroterium*) con una testa di grifo, mentre a piede nell'attaccatura col carro vi sta sopra rilevata una ranocchia. L'artista ha mostrato il giogo imposto al timone con doppio legamento, l'uno che lo unisce nel mezzo fra due orecchiette con raddoppiato giro in croce, e l'altro con due larghe strisce (nell'uso comune di cuoio), che si partono dalla mossa delle curvature, e vengono a raccomandarsi fortemente all'asta. Il giogo ha gli archi (*cornua*) larghi eleganti, che terminano a cartoccio con gli estremi a scudetto o rotella (*caelata iuga*). Fra gli archi e le orecchiette furono operati due fori per i cavicchi, fra i quali passavano le briglie.

Che questo timone fosse attaccato a due cavalli, gli stessi frammenti ce lo insegnano. Perocchè sussiste una zampa dinanzi, e l'estremità di una di dietro, e le due orecchie, e la coda: ed oltre ad essere ritrovati insieme giustamente si adattavano al timone per la loro grandezza. La zampa dinanzi si stende a tutta forza, e si lancia in alto: quella di dietro accenna alla ten-

sione dei nervi del cavallo in corsa, mentre lo zoccolo era puntato in terra, e si fermava sul piano con un grosso pezzo di piombo. La coda istessa, annodata in mezzo, non va giù diritta, ma forte commossa colla punta inclinata in fuori mostra di seguire l'impulso del cavallo.

Scomparso è il carro che sosteneva la dea: non so, come sieno rimasti due acciarini (*obices*), uno del mozzo (*modiolus*) delle rote, e quello più grande terminante in fiore, che fermava la sala del carro al timone. Pare che il tamburo della biga fosse ornato di anaglifi, chè un piccolo delfino rilevato in una piastrella vi si poteva bene applicare, e vi richiama altri simili ornamenti. Quel bastone, che vediamo intramezzato da due anelli, può essere stato il manico della frusta, ed abbiamo esempi di forma simile; e la lunghezza è conforme al distacco dei cavalli aggiogati in avanti.

Ma della divina agitatrice della biga, cui è bello e proprio il passare così veloce, solo ci fu salvato il sinistro braccio, la cui mano stringe leggiadramente i freni, i quali erano fatti di due strisce di rame. Gira con libero arco la lieve clamide dalla fascia brachiale al polso, e che flessuosa dalla parte del capo o del dorso si dipartiva, e di spesse pieghe increspata dall'aria commossa. La molle rotondità delle forme, nelle quali non traspaiono o i nervi o le vene, e la mano gentile dalle tenui dita e delicate ugne, che ad una giovane donna spettasse quel braccio, rivelano sicuramente. Ma noi avremmo del tutto ignorato qual donna, qual dea fosse effigiata nel rapido suo carro, se uno scherzo di fortuna non avesse qui lasciato tanto da appagare la curiosa brama. Una grande mezzaluna è sorta di quelle rovine, come fuori di lontana selva suole apparire, ed ha gettato il suo raggio per significare la dea. Per

questo suo distintivo speciale ella non può esser altro che Diana-Selene. Laonde si scorge adesso, che bene le fu appropriato quel timone preceduto dalla testa del grifo iperboreo, simbolo sacro ad Apollo-Sole, come a Selene [1], ed al suo estremo colla ranocchia allusiva alla *fluvialis Diana*; la quale, come addimostra la mirabile opera d'arte, si ebbe culto grande e solenne in quella regione. Non solo poi il carro che la trasportava, ma altre sculture la decoravan d'attorno. Perocchè la mano ed il piede sinistro maggiori del naturale palesano l'arte diversa e la statua d'un uomo, che per lo atteggiamento della mano sembra abbia tenuto un avvolto papiro o un bastone. Confesso che non mi fu dato di scorgere, in modo da esserne pago, quale relazione si abbia costui colla figura principale.

Ma di grazia donde si trassero questi bronzi? Nella fertile contrada di Etruria, che ha il nome di Val di Chiana, sorge superbo Chianciano fra quei colli e quei monti, che a ponente dalla parte di Chiusi la cingono. A due miglia vi sgorgano abbondevoli le acque minerali, e per i loro salutevoli effetti avute in onore a tempo antico, ed oggi ancora nobili e frequentate. Sono due sorgenti, che dalla stessa collina fluiscono, l'una calda per bagni, detta l'*acqua santa*, e l'altra fredda attonante, onde Orazio: *qui caput et stomachum supponere fontibus audent Clusinis*. La collina su in alto si parte in due, che vengono unite per mezzo di breve ed umile resedio, come transito (*saltus*). Sul quale ripiano, da dove si vede ad oriente l'estesa valle con i suoi tre laghi, dei quali memorabile è il Trasimeno, ed a ponente si allontanano i monti, entro i quali cupamente si aggirano

[1] Basti la testimonianza di una celebre pittura di Cleante *Ἄρτεμις ἀναφερομένη ἐπὶ γρυπός, σφόδρα εὐδόκιμος*. Strab. VIII p. 343.

l'Orcia e l'Ombrone, costrussero gli Etruschi un tempio, e nel tempio inalzarono e sacrarono il monumento, ora a pochi frantumi ridotto. Anch'oggi vi verdeggiano i boschi, ma nel vetustissimo tempo le vergini ed opache selve, i silenziosi recessi, e le termali fonti, che restituivano la salute, resero al popolo italico venerando il luogo, e quindi presso gli Etruschi il culto esplicatosi per la progressiva e civile concezione della divinità assunse, sia pure in epoca ancora più tarda, le greche rivelazioni della mitologia e dell'arte. In quanto che in Italia particolarmente, *coluntur*, all'affermazione di Seneca (*Epist.* XLI 3) *aquarum calentium fontes, et stagna quaedam vel opacitas vel immensa altitudo sacravit*. Onde è ben naturale, che colà avesse il suo culto Diana, *montium custos, nemorumque virgo*, e che tutta la regione all'intorno fosse a lei dedicata. Similmente in altri luoghi d'Italia, e in speciale in Campania si ricorda che a Diana Tifatina *Sulla grates solvit, cuius numini regio illa sacrata erat: aquas, salubritate medendisque corporibus nobiles, agrosque omnes addixit deae* [1]. Conveniva adunque, per le naturali condizioni del luogo, che gli Etruschi vi venerassero Diana, la quale dagli scolpiti avanzi apprendiamo, che fosse sotto l'aspetto di divinità lunare. E questo infatti ne fu il concetto primitivo, sì nella greca che nell'italica religione, a riconoscere nella pallida vergine dominatrice della notte, come l'immagine della morte tranquilla ma inesorata, così la virtù riparatrice e fecondatrice: e s'intese nei timidi animi il nume cui era sacra l'ombra dei selvosi monti e delle profonde valli, e da cui parve

[1] Vell. Pat. l. II. Si ha pure un'iscrizione di Vespasiano, che restituisce quei beni (Doni *Inscr.* p. 12 n. 41). Così in Grecia, come è noto; e pare anche in Itaca per un'iscrizione ἱερὸς ὁ χῶρος τῆς Ἀρτέμιδος: Paciaudi *Monum. Peloponn.* I p. 150.

derivare la forza emanatrice dei fonti, dei fiumi e dei laghi, ove si specchia e rifrangesi, e di misteriosi fantasmi si popolasse la notte.

La veracità della nostra argomentazione riceve inopinata conferma dal nome, che a tempo antico si dava a quelle sorgenti e a quelle colline, e che traversò tutto il medio evo, e quindi si tacque. Ora i termali edifizi si appellano i *Bagni* di Chianciano, ma in una carta del 1349 sta scritto *Aqua balneorum de Clanciano, sive Sillena*[1]; e più indietro se ne trova un'altra del 1320, che tiene: *ut Commune Clanciani poterit et possit aedificare circa balneum Sellene*; come in altra del 1281 *Balneum, quod vulgariter vocatur balneum de Sellena.* E si noti quanto quel *vulgariter* sia prezioso nel caso nostro. Ma non tanto le acque, sibbene la contrada tutta ritenne fino al secolo decimoterzo il nome di *Sellene*, indizio quasi certo che quei dintorni erano primitivamente sacri a Diana. Poichè nel 1279 viene nominato uno stagno alla fonte, che ora dicesi l'*acqua santa* (si rilevi come la venerazione antica si conservi), in questa guisa: *Aquae quae vocantur Stagno, positae in curte et iurisdictione Sellene*[2]. E questa corte era ben distinta da quella di Chianciano, leggendosi in una donazione fatta alla badìa di Campo nel 1171: *omnes res .... quae inveniuntur in Clanciano et in tota curte eius et in Sellena aut in curte eius.* A chi brama saperne di più, dirò che ivi tennero larghi possessi i Longobardi, desumendolo da un'altra donazione del 1176: *concedere unam petiam terrae iuris nostrae ecclesiae sancti Mi-*

[1] Sopra i documenti che adduco si consulti l'erudita dissertazione del Paolozzi, la quale fu inserita nell'opera *Le acque di Chianciano* del dott. Baldassarri, Siena 1756 in 4°.

[2] Dice il Paolozzi che « acqua santa » denominavasi in prima l'acqua dello stagno di Sellena, l. c. p. 2.

chaelis de Sellena..... quae terra est iuxta castrum de Petrorio, cui ab alio latere est vinea farolfenga, a capite est terra farolfenga cum areis, a pede est via ecc. Che ben sa di pretta origine longobarda quella terra *farolfenga* e la chiesa che in *Sellena* fu dedicata a S. Michele, dei Longobardi protettore precipuo. Quella denominazione poi che non sia derivata dai tempi romani, ma provenga da quelli etruschi, ce ne fa testimonianza un'urnetta cineraria in terra cotta tratta fuori da una di quelle colline, da me veduta nel prossimo paese di Monticchiello, la quale reca incise in lettere latine, ma all'etrusca maniera, le voci MI SELENIA, cioè *sum Selenia*, o *hic Selenia (sita est)*. Cioè, qui sono la donna di Selene, o addetta a Selene [1].

Dappoichè il nome del luogo è venuto a porre il suggello alla dichiarazione dei monumenti, procediamo spediti come in regione più nota e a trar profitto delle circostanze del ritrovamento. Nel breve tratto od area fra le due colline occorse nel 1868 ad un accorto villano che a caso frugava, un etrusco idoletto e qualche pezzo di *aes rude*. Avuta licenza dal proprietario, il signor Vincenzo Casuccini, di esplorare con agio, ben presto fra le rotte tegole e il terriccio bruciato una dietro l'altra trasse fuora da poca profondità le infrante sculture in bronzo, che vedete qui espresse. Tali frammenti fecero nascere la lusinghiera speranza di trovarne ancora dei più belli, e reintegrarne qualche parte: da che si stabilì una società di persone facoltose ed intelligenti, le quali intrapresero le ricerche su larga base.

Talvolta fui presente agli scavi, i quali si diressero in prima a costatare e disgombrare il piano del tempio. Il suo pavimento era fatto di smalto a calce ; l'area

[1] Gamurrini *Appendice al Corpus I. I. del Fabretti* n. 529.

quasi quadrata con i lati maggiori di m. 19 da oriente a ponente, e con i minori rispettivi di m. 17. L'orientamento non era preciso, ma piegava a nord-nord-est: la quale linea, credo, fosse l'augurale, come quella della naturale direzione delle due colline, delle quali il sacro resedio ne formava il passaggio e l'unione. Non s'incontrò vestigio di muro, nè avanzo di costruzione a sasso, e solo le infrante tegole ed i bruciati legni testimoniavano della copertura del tetto. Chiaro diveniva pertanto il tempio essere stato di legno, a cui fu dato fuoco. Una tale costruzione ci fa ricordare che di legno furono i primitivi tempii sì in Italia che in Grecia, specialmente quelli situati nelle campagne e nei boschi. Occorreva che in qualche modo fosse custodito e chiuso il sacro recinto: così Pausania vide un περίβολος (I c. 29) per un fano di Diana, ove dentro erano erette le sacre immagini [1]. Nella stessa Val di Chiana, presso Foiano avvenne or sono venti anni la scoperta di un tempio in legno cinto da due palafitte all'intorno, e con sola copertura a tegole, e vi si trasse una ricca stipe in gran parte di idoli di bronzo antichissimi, ora nel museo di Firenze [2]. E mi dispenserò di produrre su tale costumanza prove ed esempi da altri notati: che talora la venerazione, o il rito, o le condizioni locali conservarono o ripristinarono i tempii in legno. È cosa poi naturale, che l'antichissima religione verso Selene in mezzo alle selve indicasse qui e prescrivesse che lo si costruisse di quelle sue piante, come ne teniamo il fatto.

Se tal genere di recinto e la sua distruzione mi tolsero il modo di conoscere l'ordine architettonico e la

[1] Abbiamo in Festo, ed. Mueller p. 117 *templa fiunt ab auguribus, cum loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur certis verbis definita.*
[2] Si tratta di quelli descritti dai Migliarini *Bull. di corr. Arch.* 1864 p. 138.

disposizione di un tempio etrusco, non rimasi privo di altre curiose notizie. Dalla parte di mezzogiorno si scopersero uno presso l'altro fino entro il perimetro del tempio tre sepolcri, ognuno dei quali conteneva delle ossa umane con a lato quelle di un cavallo. Ciò mi diede grandissimo sospetto dell'orribile rito, che forse si compieva nella inaugurazione del tempio alla Luna o in altra solenne o funesta occasione. E mi fe' sovvenire che antichissimamente anche in Grecia furono cosparsi di umano sangue gli altari di Diana, e come fino all'epoca romana i Druidi nelle nordiche selve offrissero i crudeli sacrifizi all'apparire del nume. Onde pur troppo è da credere, che gli Etruschi per cattivarsi la dea per ben tre volte, sia pure in tempi successivi, dinanzi alla sua immagine sacrificassero un uomo ed un cavallo, ed ivi stesso siccome dedicati li ponessero sotterra. Che i cavalli fossero sacri alla Luna è noto, e ce lo insegna il monumento, ed un piccolo cavallo in bronzo pure ivi si rinvenne, come per accertare che non era vano il mio sospetto [1].

Altre due statuette ad umana immagine si raccolsero, che non ho vedute, e che erano residui del tesoro del tempio. Pure un piatto, che pareva di bilancia, forse per pesare l'*aes rude,* di cui venne fuora qualche pezzo. Importante fu il trovamento di un semisse etrusco con i tipi della rota da un lato e dell'ancora dall'altro, nel luogo stesso dove erano stati levati i frammenti di scultura: perocchè questi, come si costatò, furono gettati dagli invasori fuori del perimetro sacro lì presso a un balzo, che adesso è molto ripieno dal-

[1] Vi erano in Roma tradizioni di sacrifizii umani a Saturno (Dion. Alic. I 29. II 10). Ed in tempi storici in Etruria e in Umbria si uccidevano gli androgini (Jul. Obsequ. in più luoghi, e Liv. XXXI 12).

l'acque, e che a tempo etrusco si apriva a modo di voragine. Disgraziatamente nulla apparve di loro, quantunque a grande profondità quella voragine s'indagasse con dispendio e fatica non lieve: e frattanto si vide che quella si stringeva a cono rovescio, dal fondo del quale doveva scaturire l'acqua minerale, come si argomentava dai depositi ferrigni, altra ragione, anzi la principale, del culto primitivo. Da quel tempo, or sono dieci anni, gli scavi non sono stati ripresi. Alquanto più lungi si trovarono varie monete imperiali fino a Costantino, e così sembra che in quest'epoca fosse dissipata la pagana superstizione verso quell'acque.

Dalla parte sud si scopersero le vestigia di una via battuta, che rasentando alcune fabbriche del tempo romano si dirigeva al tempio, onde probabilmente era la porta colà rivolta; ed infatti ivi abbiamo notato l'esistenza dei tre sepolcri, che indicavano un sacrifizio. Stava a lato della via una pietra arenaria rozzamente ridotta a forma cubica di trenta centimetri di lato, cioè circa un piede romano, con il numero VIII inciso a segni romani. La via aveva la direzione di Chiusi, che dista di là da dodici miglia antiche, onde quel numero VIII segna forse il punto di diramazione della via principale, la Cassia. Noi sappiamo dall'itinerario di Antonino che a dodici miglia appunto da Chiusi esisteva una stazione, appellata *ad Statuas*, e da questa con un tratto di venticinque miglia si giungeva ad Arezzo. Sebbene a primo aspetto si potesse uno lusingare di aver trovato a Selene quella stazione, e i monumenti in bronzo spiegassero quell'appellativo, l'esame topografico mi ha poi mostrato ad evidenza, che presso il tempio ora descritto, situato com'era addentro nelle colline fra Chiusi e Siena, non poteva passare la Cassia, la quale costeggiava certamente il piano della valle. Quindi la stazione

ad Statuas avrà tolto quel titolo per altro motivo; sia per le effigie degli imperatori, o dei *curatores viarum*, sia per qualche insigne sepolcro. Perocchè non vi poteva mancare quella di Adriano, il quale, come si ha dalla notissima colonna miliaria rinvenuta da quella parte della Cassia e circa a dodici miglia da Chiusi, *viam Cassiam a Clusinorum finibus Florentiam. perduxit;* e perciò pare che la stazione fosse situata come molte altre *ad fines*, cioè dove terminava il territorio di Chiusi.

Mi premeva delucidare questo punto topografico, che in qualche modo si connette alla storia del tempio. Abbiamo qui constatato due epoche assai distinte, una etrusca, a cui spettano le sculture ed altri oggetti, e l'altra romana dell'impero. Esse trovano una buona spiegazione, pensando che il tempio sia stato distrutto all'epoca etrusca od etrusca-romana, e quindi abbandonato, e sulle giacenti rovine ognora più ricoperte crebbero l'erba ed il cardo delle macerie amico. Ma la venerazione si manteneva al sacro luogo nella rustica gente, la quale pure da etrusca si trasformava a romana: onde all'èra dell'impero ritenuto il nome di Selene, si frequentarono, e lassù presso il cumulo del vetusto tempio qualche edicola si costruiva e qualche abitazione, come dagli embrici qua e là sparsi e dalle ricordate monete si addice ancora di rilevare.

Ma donde provenne l'ardito concetto nell'Etruria media di tradurre in scultura di bronzo e a sembianze naturali la Diana-Selene che spinge i cavalli nella biga veloce? Certo che il suo corso, come quello del sole, non era concesso esprimere in modo più vivo e nobile; dapprima con cavalli alati per figurarne la velocità e la sostanza celeste, poi nel dominio dell'arte tratte le forme dalla viva natura. E poichè la greca trasformazione fu accolta in Etruria, come tutto

lo incivilimento, così conviene gettare prima lo sguardo in Grecia per rintracciarne il tipo.

Pausania nel descrivere la base del Giove di Olimpia (V 11, 4) dice che vi era effigiata in rilievo anche la Luna, che a lui pareva incitasse un cavallo, sebbene, soggiunge, da altri si dicesse, che fosse trasportata dai muli. Credo che Pausània abbia ben visto, e Fidia meglio scolpito; poichè la luna *ministrat equis* (Propert. III 14. II 25) e così nei rilievi, siano pure romani, che abbiamo della Diana celeste. Da Pindaro viene questa chiamata *ἱπποσόα*, e in altro luogo *ἵππων ἐλάτειρα* (*Ol.* III 27 *fragm. prosod.* 2) e se io mal non mi appongo, quando egli (*Pyth.* II 7) celebra Gerone re di Siracusa, che vincendo al carro nei giochi Pizii *splendentibus redimivit Ortygiam coronis, fluvialis sedem Dianae: non sine qua illos lenibus manibus domuit ornate fraenatos pullos* (trad. Bened.), farebbe dubitare colle sue parole, che Diana nel suo tempio di Ortigia fosse rappresentata sopra la biga. Cicerone ben ricorda (*in Verrem* IV c. 13) il suo tempio a Siracusa presso la reggia di Gerone, ma non parla del simulacro; nè le monete in ciò soccorrono se non lievemente, che per lo più presentano Diana colla faretra al modo prassitelico. Fu però grande l'influenza che spiegò Siracusa nel secolo quarto e quinto di Roma nelle coste tirrene per mezzo di commercio, e la dramma di Populonia si foggiò sulla siracusana, e il tipo vi domina di Apollo e di Diana, succeduta al tipo della Gorgone, simbolo lunare.

Roma stampò ne'suoi più antichi denari di argento l'effigie di Diana-Selene in biga veloce [1]; e qui il Cavedoni pensa che sia il tipo primitivo dopo quello dei

[1] È noto che la biga di Diana era ancora portata dai cervi e dai tori.

Dioscuri [1]. Siamo così alla fine del secolo quinto, e più tardi venne ripetuto e più volte: che si vede nelle monete segnate da diverse famiglie, in speciale per noi nella Valeria (Cohen pl. XL n. 6) dove, Diana-Selene tiene le briglie nella mano sinistra, e nella destra la frusta. E non senza ragione si produceva nei denari di Roma, sia dapprima per la imitazione che si fece delle monete della Campania, sia perchè la Luna era in tal guisa rappresentata in bronzo nel tempio di Giove capitolino, come ce lo ricorda un bassorilievo, il quale ci serve inoltre a meglio conoscere la nostra scultura [2]. Che ivi la mezzaluna fa da pendaglio o falera al petto dei cavalli, volte le corna all'ingiù: ed infatti doveva star così pure nel monumento che si dichiara, essendovi i segni dell'attaccatura nel mezzo dell'arco, e poi meglio a questo scopo si adatta che sulla testa di Diana, a cui sarebbe di non proporzionata grandezza.

Per tali esempi e confronti ci troviamo in grado di dedurre, che fossero eretti consimili monumenti ad onore della Luna nell'Italia centrale. Invero a me pare di vedere che la mano di bronzo, alquanto maggiore del naturale, ed ornata al polso dell'*ofis*, la quale si serba al museo d'Orvieto, da dove non fu lungi ritrovata, non sia che la mano sinistra di Selene agitante i cavalli. E quantunque la posizione delle dita differisca dalla scultura di Chianciano, ce ne toglie ogni dubbiezza uno specchio etrusco, ove la Luna è disegnata in biga corrente, che con atteggiamento egualissimo (Gerhard *etr.*

[1] Ragguaglio dei ripostigli p. 155, dove aggiunge: « Questo tipo novello (di Diana-Selene in biga) è poi manifestamente ritratto dal tipo identico di Diana Tifatina delle monete osche di Capua e di Calatia ».

[2] Questo bassorilievo è riprodotto nell'*arch. Zeit.* 1872 Taf. 57. Vedasi pure Raoul-Rochette *Mon. inéd.* pl. LXXII, p. 397.

Spiegel tav. 73) della sua mano sinistra, pure cinta di braccialetto, sostiene le briglie. Adunque ancora a *Volsinii* si venerava Selene sotto questa forma. E piacemi aggiungere, che la moneta d'oro etrusca, la quale reca da un lato una testa di giovine donna, e dall'altro il cane pomero, e nell'esergo il nome *Velsu*, può ben riprodurre in quella la testa di Diana-Selene. Dessa spetta a Volsinii, come ce ne ha assicurato un recentissimo ritrovamento [1]. Ma palesata tale opinione ad un dotto Italiano mio amico mi obbiettò contro, facendomi osservare, che la testa per il suo acconciamento mostrasi piuttosto di Venere, e che ciò si comprovava coll'altra moneta d'oro etrusca, pure di Volsinii, e con il numero e peso relativo, la quale presenta la testa di Eros; ed inoltre il cane pomero essere tutt'altro buono che per la caccia. Ora lasciando da parte l'acconciatura, che può essere simile all'una e all'altra dea, viene ad una delle obbiezioni a rispondere Cicerone (*de natura deor*. III c. 23): *Dianae item plures, prima Jovis et Proserpinae, quae pinnatum Cupidinem genuisse dicitur*; e forse ciò era secondo l'etrusca teogonia. E l'altra viene tolta dall'etrusco specchio sopra citato, nel quale si vede graffito un bel cane pomero proprio sotto il carro di Selene. Con che si giustifica di aver riconosciuto nella moneta d'oro volsiniese la testa di quella dea, del cui splendido monumento orvietano ci è giunta solo la mano sinistra. Si noti ora che il nummo è di esimia arte etrusco-ellenica, e fu prodotto nella seconda metà del secolo quinto di Roma, e naturalmente prima della distruzione di Volsinii, avvenuta nel 490.

Noi c' inoltriamo sempre di più a provare che la

[1] Il ritrovamento avvenne nei primi del corrente anno 1881 nelle alture dell'Alfina situata fra Orvieto, Bolsena e Bagnorea; ora forma parte della ricchissima collezione del march. Carlo Strozzi di Firenze.

scultura che studiamo, è di etrusco lavoro; e gli Etruschi della valle di Chiana, che ci hanno mostrato in bronzo la Chimera, la Pallade, e l'Oratore del Museo di Firenze, e il lampadario di Cortona, hanno ancora diritto a questo monumento. Non è al proposito inopportuno il fatto, che tra quei frammenti stava confuso un semisse etrusco colla rota e coll' ancora, il quale viene a porgere valida testimonianza, che il monumento non solo esisteva al tempo della moneta, ma che probabilmente fu allora distrutto. Ora questo sistema mouetale etrusco deriva dal semilibrale romano, e si usò presso la fine del secolo quinto, dopo che Roma ebbe conquiso l'Etruria.

Tutte le cose adunque più o meno certe, e che furono fin qui esposte, vengono insieme ad additarci che l'opera fu etrusca, prodotta nella prima metà del terzo secolo av. Cr. Ma oltre queste prove, che diremo estrinseche, non ve ne sono forse delle dirette nel confronto dell'arte, e non ce le rileva l'esame della scultura? Non sarebbe invero sfuggito ad un occhio bene esperto a distinguere i periodi dell'arte etrusca, che questi frammenti per il loro stile e la loro tecnica conveniva collocarli nel grande periodo etrusco-ellenico, i cui estremi sono segnati dalla Chimera e dall'Oratore, e segnatamente approssimarli, sebbene più finiti e gentili, alla Pallade del Museo mediceo. Io non dirò che non vi sia qualche trascuratezza nel giro del braccio, ma la mano è così vera, che altro non è dato desiderare di più perfetto. Il franco atteggiamento colla clamide commossa e fluttuante dimostra, che l' artefice non trovava più ostacoli a trattare liberamente ed in maniera mirabile i più grandi ed arditi concepimenti. E quanta vigoria di muscoli e finitezza in quella zampa dinanzi del cavallo a tutta forza corrente: ancor più che

nel braccio qui mi si rivela l'artista. Come a perfezione abbia condotto tutto il timone con quella testa di grifò modellata sì vivacemente, che pare che lo stesso genio abbia quindi brillato in Michelangelo, quando da fanciullo produceva la sua maschera satiresca. Da questi tre elementi, nei quali abbiamo alcune parti della figura umana, e dell'animale, e del genere ornativo, mi sembra che la scultura, sebbene in frammenti, segni l'arte la più elevata, che abbia onorato l'Etruria; più perfetta forse dei Greci per la tecnica, non inferiore al modello dedotto dalla viva natura fortemente appresa, mentre il genio ellenico ispiravasi tutto all'idea estetica, sdegnoso di un realismo dominatore nell' arte italiana. E dico arte italiana, che non fu nel secolo terzo, che si disegnava la inarrivabile cista ficoroniana? non di questo tempo le tombe precipuamente etrusche, che tuttavia ci offrono oggetti in bronzo di toreutica squisitissima, allorchè i vasi greci dipinti volgevano alla lor decadenza?

Per ultimo il pensiero mi spingerebbe a ricercare, per quale motivo o destino si sia distrutto un monumento di tal valore e in tanta venerazione nel secolo terzo av. Cr., quando ciò non avrebbero osato al certo i Romani conquistatori, che piuttosto l'avrebbero trasportato in Roma, non mai disfatto ed abbandonatone i pezzi nel luogo stesso. E poi si sa, che dopo la battaglia suprema del lago Vadimonio lasciarono generalmente l'Etruria in pace, anzi difendendola dall'incursioni dei barbari. Ebbene qui termino con una congettura, la quale offre dati molto probabili. Nel 224 av. Cr. scoppiò la guerra Gallo-Cisalpina: ci narra Polibio che i Galli condotti da Concolitano ed Aneroesto erano già pervenuti in Etruria, dove impunemente mandavano tutto a sacco, senza che nessuno glielo potesse impedire

(*ἐπεπορεύοντο τὴν χώραν πορθοῦντες ἀδεῶς· οὐδενὸς δ᾽ αὐτοῖς ἀντιταττομένου*, 2,25). E dice che già erano intorno alla città di Chiusi a tre giorni da Roma (*ἤδη δ᾽ αὐτῶν περὶ πόλιν ὄντων, ἣ καλεῖται μὲν Κλούσιον*), quando si annunzia loro che vi era un esercito romano alle spalle; alla qual nuova volgonsi indietro pieni di desiderio di combattere. Vincono, e la battaglia accade, come è l'opinione più ricevuta, in una delle colline della Val di Chiana verso la parte di Asciano. Come fossero quindi disfatti completamente nella Maremma senese, non è a ricordare. Polibio ci ha detto che distruggevano nel territorio di Montepulciano [1], ed avranno forse risparmiato il tempio di Selene, esposto com' era nel mezzo della campagna, e prossimo al luogo dove essi combatterono? cosa mai poteva loro impedirlo? Mi sembra adunque, che la distruzione del tempio in legno, e lo sfascio e l'abbandono dell'esimia scultura in bronzo si debba supporre come il probabile effetto del passaggio funesto dei Galli Cisalpini nel 529 di Roma. Sembra a Voi, dotti uditori, ardita tale congettura dopo quello che ho avuto l'onore di esporvi? Da voi ne attendo il giudizio, come inoltre richiedo la venia di avervi intrattenuto di troppo col mio ragionamento.

[1] Si vegga la dissertazione del Guazzesio *Intorno ad alcuni fatti della guerra gallica cisalpina* p. 519.

SCAVI DI BOLSENA

(*Tav. d'agg. S*)

Nei primi mesi di quest'anno, il comune di Bolsena fece fare, nella collina che è sopra la città, alcuni lavori, i quali avevano per iscopo la ricerca di acque sorgenti. Fra detti scavi uno ne fu eseguito nel terreno posseduto dal Rmo sig. D. Giov. Batt. Scotti, che è posto nel mezzo dell'area sulla quale sorgeva *Volsinium* nell'età romana. I lavoranti, in quella occasione trovarono avanzi pregevoli di un antico edificio, e con essi degli utensili domestici in bronzo e le parti di alcuni bellissimi candelabri del medesimo metallo; le quali cose davano giusta persuasione, che uno scavo regolare sarebbe stato di notevole importanza per l' archeologia. Chiamato subito dal chmo possessore, come sogliono fare i cortesi miei amici di Bolsena, per esser presente ai lavori, ho potuto vedere scoprire una bella casa romana, in una parte della quale giaceva una tavola scritta di bronzo con altri oggetti degni di riguardo, sepolti a cagione di un incendio assai rimoto, nè mai più da indi innanzi toccati. Assai occupato per cagione di viaggi e di altri studî, mi proponevo di riferire le scoperte soltanto dopo averle studiate in modo acconcio, e quando fossi tornato in mezzo alle mie carte ed ai libri. Ricevo però autorevole invito del ch. Henzen a non tardare più oltre a renderle note; ed obbedisco prontamente, benchè fuori di Roma e perciò costretto a contentarmi degli scarsi miei appunti. Ho riferito queste cose per iscusarmi. Se sarà cosa opportuna, tornerò a trattare l'argomento, in ispecie per rendere più complete le osservazioni numismatiche e per chiarire la topografia di *Volsinium*, di cui gli studî finora divulgati danno assai ristretta contezza.

Di *Volsinium* nella età etrusca ha trattato colla dottrina consueta il ch. Gamurrini, il quale approva il parere, che dopo la distruzione avvenuta per fatto dei Romani nel 490 *u. c.*, la città risorgesse, non già nel medesimo luogo, ma presso Bolsena sulle sponde del lago, in un sito che facilmente era già un etrusco castello [1]. Nell' età romana, massime sotto l' impero, e fino ai secoli tardi, ne fu notevole lo splendore; della qual cosa ragionerò ampiamente quando divulgherò il comento sul cimitero cristiano di essa città [2]. Il posto dove questa si trovava, è una vasta collina, circoscritta ai fianchi da grandi fossati e nel basso dalla via Cassia moderna. I trovamenti che avvengono ogni dì, e le vestigia che appariscono sopra la terra, dimostrano, che le abitazioni erano divise da vie interiori, le quali si tagliavano ad angolo retto, ed aveano origine dal cardine e dai decumani, siccome avveniva nelle città limitate in conformità dell' antichissima costumanza italica. Il terreno Scotti è collocato in modo da rendere certissimo, che la casa giacente sotto di esso avea il suo ingresso lungo

[1] *Bull. Inst.* 1879 p. 14; *Ann. Inst.* 1881 p. 28 e segg.; cf. *Not. degli scavi* 1880 p. 263.

[2] Cf. Desjardins *Table de Peutinger* p. 131, e segg. Dal pavimento della vetusta basilica di S. Cristina scavata nel seno del cimitero, ho tolto iscrizioni profane onorarie e storiche, che divulgherò presto nelle *Notizie degli scavi*. Le più notevoli sono due epigrafi in onore di M. Aurelio e di Caracalla, la seconda delle quali, che ho ricomposta mediante infiniti frammenti, dovea far parte di un monumento o di un arco decorato di marmi e di pilastri, spogliato nell'alto medio evo per fare il detto pavimento. Un'altra epigrafe monumentale di pregio vi ho trovato, ed è la seguente:

...... IS BYBLIOTHECAM A SOLO
.... *ea*MQVE LIBRIS ET STATVIS
..... *t*ESTAMENTO DEDIT

È relativa alla costruzione di una biblioteca che fu ornata di statue, la quale forse dovrà essere collocata tra le rovine falsamente credute del tempio di Nursia (Adami *St. di Bolsena* I, 78), sembrando queste non altro fuori di grandi terme ed essendo verisimile che la biblioteca fosse ad uso del pubblico collocata nelle medesime.

una delle vie principali che dal basso salivano in alto. Nella tavola *S*, fig. 2, è accuratamente delineata la pianta dell'edificio ed è segnato con numeri il posto preciso dove sono stati trovati gli oggetti. Il giornale delle esplorazioni e la minuta descrizione di ogni cosa riserbo per una relazione che darò nelle *Notizie degli Scavi* dell' illustre comm. Fiorelli. A noi bastano le seguenti osservazioni.

I primi lavori avevano messo in luce rovine, che poi ho riconosciuto essere quelle del tablino con parte dell'atrio e del peristilio (pianta *E*, *K*, *G'*). Presso quest'ultimo luogo giacevano due bellissimi candelabri di bronzo, uguali di forma, alti 1,60 [1]. I loro piedi sono tre, e rappresentano zampe di leoni. Sopra di essi è una patera egregiamente lavorata di bulino, con fogliami ed ornati, dalla quale esce l'asta massiccia che sorregge la parte superiore [2]. Questa è composta a forma di vaso, decorato con delicata maniera di racemi assai belli e messo sopra una specie di capitello con volute e teste di drago. Al capitello sono aggiunti due uncini per lato, collo scopo manifesto di provvedere al collocamento di encarpi e festoni mobili, che, congiungendo fra di loro i candelabri o le pareti, doveano compire la decorazione del luogo [3]. Una padelletta elegante poggia sulla sommità. Lo stile e la forma di questi bronzi essendo conformi ad altri notissimi, non occorre istituire confronti o citare esempi, e solo è ad aggiungere che il pregio di quelli, assai grande, li rende degni di di-

[1] È noto che presso gli antichi erano chiamati *candelabra*, e che *candelabrarius* dicevasi chi li fabbricava, v. Gori *Inscr. Etr.* III p. 130.

[2] Trovata di poi nella stanza *B*.

[3] Questi uncini non sembrano aver dovuto sostenere lucerne appese con catenelle, siccome vedesi in altri candelabri di Pompei e d'altri luoghi, per la ragione della loro forma speciale e del loro posto troppo vicino all'asta di mezzo.

ventare l'ornamento di un museo, sia questo anche ricco (v. tav. *S* fig. 3. 4. 5).

Fatta questa scoperta, il Rmo Scotti ordinò che si seguitassero gli scavi. Si trovarono allora due colonne di materia egregiamente intonacata di stucco, presso di un muro in opera reticolata, (*D*). Era questo senza dubbio un fianco del peristilio della casa, un altro lato del quale con uguali colonne è volto verso il mezzodì, (*G*). All'estremità, verso ponente, si trovò il termine, costituito da altissimo muro reticolato, il quale dovea congiungersi ad angolo retto col muro settentrionale. L'uno e l'altro aveano di dietro la rupe, perchè, il luogo essendo in pendenza, le case doveano essere collocate a modo di scaglioni. Tutto lo spazio non è ancora sgombro delle terre, ma si è riconosciuto che nell'estremità il peristilio costituiva una specie di stanza semisotterranea (*F*) destinata facilmente a custodire le anfore ed i dolii; e di fatto, si è trovato uno di questi in frantumi, col seguente inedito bollo doppio impresso sul collo:

M · L · PETRONORM	P · GAVI
VETERN · ET TIRONIS	SECVNDI [1]
	

Nel mezzo del peristilio è una vasca di opera signina, con una base in mezzo; le sue pareti esterne sono dipinte color verde. Dovea essere una fontana, circondata facilmente da un giardinetto e ornata di statua. A mezzodì soltanto erano stanze che mettevano nel peristilio. Questa ed altre irregolarità di distribuzione delle varie parti della casa, le quali si vedono nella pianta,

[1] Rettilinei, con lettere in rilievo. Il primo ha le impronte quadrate di una rosa o melogranato sopra, di oggetto incerto sotto. Il caro amico Dressel mi suggerisce giustamente il confronto col bollo d'Agincourt, *Rec. de fragments en terre cuite*, *pl.* XXXII n. 7 (*M. Petron. Veteran*. . . || *Leo ser. fecit*). Nello stesso luogo erano circa 180 libbre di piombo liquefatto ed una ferrata composta di 5 verghe attraversate da altre 6.

sono cagionate dalle circostanze di luogo, già dianzi accennate. Non è ancora scoperto il sito segnato H'; in H è venuto alla luce un piede di piccolo candelabro di bronzo a tre zampe. Più avanti, in A e C, sono accadute le scoperte importanti le quali sono cagione ch'io mi sia fermato alquanto nel descrivere questa casa volsiniese. Dalle rovine era già uscita una suppellettile domestica, le cui più notevoli parti soltanto sono state qui registrate. Giunto lo scavo alle due stanze indicate, questa suppellettile si è trovata in numero maggiore di molto. Vasi di bronzo e frammenti di oggetti dello stesso metallo nella stanza A davano a credere che un caso inopinato avesse sepolto il luogo con le sue masserizie, sotto rovine che non furono più rimosse. La supposizione divenne certezza, quando sotto i miei occhi furono tolte le macerie dalla stanza C. In più luoghi era stato notato uno strato di avanzi anneriti che dimostravano un incendio. Questo strato apparve molto evidente nella camera di cui parlo. Sotto di esso si trovarono altri vasi ed oggetti in bronzo interi e a pezzi. Poi apparve (in C') una lastra scritta di uguale metallo e vicino alla medesima, sul piano stesso del pavimento, un mucchio di monete riunite insieme dall'ossido, con intorno le tracce manifeste di una stoffa o di una tela carbonizzata. È chiaro, che si deve pensare ad una borsa caduta o smarrita appunto nel momento dell'evento disastroso che distrusse l'abitazione. Il contenuto era di circa 150 monete, 102 delle quali sono state sciolte dagli scavatori; il volume mi fa giudicare che le rimanenti possono essere circa 50. La tavola di bronzo deve darci il nome del padrone; la borsa perduta nel momento dell'incendio, insegnandoci l'età di quest'ultimo, è documento pregevolissimo per la cronologia dell'abitazione e degli oggetti in essa ritrovati. Vengo perciò a ragionare distesamente dell'una e dell'altra cosa.

La tavola è alta 0,70, larga 0,48 [1]. Ne do la copia senza aggiungere nota speciale nei luoghi ove sono errori di ortografia o di sintassi, ovvero omissione o abbondanza di punti, essendo accuratissima la trascrizione e molte volte riveduta [2]. L'ossido però avendo coperto certe parti, rimane cosa alquanto dubbia se alcuni fra detti punti sono veramente o no nell'originale:

AP·CLAVDIO·IVLIANO·II·COS
L·BRVT·TIO·CRISPINO
X·KAL·FEB

IN·SCHOLA COLLEGI FABRVM CIVITATIS VOLSINIENSIVM QVEM COEGERVNT·
T·SOSSIVS·HILARVS·ET·CAETENNIVS·ONESIMVS·Q·Q·I·BI·I·DEM·Q·Q·VERBA·FECER·
QVANTO·AMORE·QVANTAQVE AD·FECTIONE LABERIVS GALLVS·PP·V·E·ERGA
COLLIVM·N·AGERE·INSTITVERIT·BENEFICIA·EIVS·IAM·DVDVM·IN·NOS·
CONLATA·CONFIR·MANT·ET IDEO·ANCHARIAM·LVPERCAM VXOREM
EIVS·FILIAM·ANCHARI·QVONDAM·CELERIS·B·M·V·CVIVS·PROLES·ET
PROSAPIA·OMNIBVS·HONORIBVS·PATRIAE·N·SINCERA·FIDE·FVNC·
TA·EST·INH·ONOREM·EORVM·ET·PROMORVM·EIVS·CASTITATAE·
ET·IAM·PRISCAE CONSVETVDINIS·SANCTITATAE·PATRONAM·
COLLEGI·N·COOPTEMVS·STATVAM·ETIAM·EI·AE·REAM·IVXTA·EVN·
DEM·LABERIVM·GALLVM·MARITVM·SVVM·IN·SCHOLA·COLLEGI·N·
PONAMVS·Q·D·E·R·F·P V·I·C·RECTE ET·ME·RITO·RETVLISSE
·Q·Q·N·N·VT·ANCHARIAM·LVPERCAM·HONESTAM·MATRONAM·SANC·
TE INDOLIS·ET·DISCIPLINAE·CAERIMONIS·ETIAM·PRAEDITIS·FEMINAM·
IN·HONOREM·LABERI·GALLI·P·P·E·V·MARITI·EIVS·PATRONI·COLLEGI·
N·ET·IN MEMORIAM ANCHARI·QVONDAM·CELERIS·PATRIS·EIVS
DIGNISSIMAM·PATRONAM·COOPTEMVS·STATVAMQVE·EI·AEREAM·
IN·SCHOLA·COLLEGI·N·IVXTA·EVNDEM·LABERIVM·GALLVM·MARITVM
SVVM·PONAMVS·VT·EIVS ERGAA NOS PIETAS·ET NOSTRAERGA EAM·VO
LVN·TAS·PVBLICAETIAM VISIONEM CONSPICIATVR TABVLAMQVO
QVE·PATROCINALEM·IN DOMO EIVS AD FIGI

[1] La sommità è ornata di fastigio triangolare con isporgenze alle estremità, fatte per imitare le antefisse. Su queste sono incisi rami di palma. Lo spazio di mezzo è vuoto. Che cosa vi fosse sopra lo dirò più tardi.

[2] La disposizione delle singole parole è riferita nella copia seguente nel miglior modo consentito dall'uso dei tipi. Una perfetta somiglianza coll'originale è impossibile senza un fac-simile. Avverto che l'ultima riga è in caratteri un poco più piccoli.

Per ragione di chiarezza, trascrivo l'iscrizione in lettere corsive, dividendo le parti di cui essa si compone:

Ap(pio) Claudio Iuliano II, L. Bruttio Crispino cos[1]. *X Kal(endas) Feb(ruarii).*

in schola collegi fabrum civitatis volsiniensium, quem[2] *coegerunt T. Sossius Hilarus et Caetennius Onesimus q(uin)q(uennales), ibi idem q(uin)q(uennales) verba fecer(unt):*

quanto amore quantaque adfectione Laberius Gallus p(rimi)p(ilaris)[3] *v(ir) e(gregius) erga coll(eg)ium n(ostrum) agere instituerit, beneficia eius iam dudum in nos conlata confirmant;*

et ideo Anchariam Lupercam uxorem eius, filiam Anchari quondam Celeris b(onae) m(emoriae) v(iri), cuius proles et prosapia omnibus honoribus patriae n(ostrae) sincera fide functa est, in honorem eorum, et pro morum eius castitatae et iam priscae consuetudinis sanctitatae, patronam collegi n(ostri) cooptemus,

statuam etiam ei aeneam iuxta eundem Laberium Gallum maritum suum in schola collegi n(ostri) ponamus.

q(uid) d(e) e(a) r(e) f(ieri) p(laceret), u(niversi) i(ta) c(ensuerunt):

recte et merito retulisse q(uin)q(uennales) n(umeri) n(ostri) ut Anchariam Lupercam, honestam matronam, sancte indolis et disciplinae caerimonis etiam praeditis feminam, in honorem Laberi Galli p(rimi)p(ilaris)

[1] L'incisore sbadatamente ha posto la sigla COS dopo il primo nome, invece di collocarla dopo il secondo.

[2] Leggi *quod*; l'errore viene dal fatto, che talvolta *collegium* è considerato come mascolino, *collegius*, nei documenti epigrafici, della qual cosa, al pari che di altri simili scambi, non è necessario produrre degli esempi.

[3] Sopra questa sigla e la sua interpretazione dirò nel comento.

e(gregii) v(iri), mariti eius, patroni collegi n(ostri), et in memoriam Anchari quondam Celeris patris eius, dignissimam patrcnam cooptemus,

statuamque ei aeream in schola collegi n(ostri), iuxta eundem Laberium Gallum maritum suum, ponamus, ut eius erga nos pietas et nostra erga eam voluntas publica etiam visione conspiciatur,

tabulam quoque patrocinalem in domo eius adfigi.

La tavola è un decreto di patronato, fatto nell'anno 224 dal collegio dei fabbri di Volsinio, a favore di Ancaria Luperca. Le ultime parole: *tabulam quoque patrocinalem in domo eius adfigi* mostrano chiaramente che la casa era l'abitazione di essa donna ed assai probabilmente quella altresì di Laberio Gallo suo marito. Il decreto col quale un collegio conferiva ad alcuno il patronato, era talvolta inciso in bronzo, ed offerto al nuovo patrono. Della qual cosa fanno testimonianza sì la nostra tavola, come altre ancora, nelle quali, per esempio, si legge essersi stabilito *tabulam aeneam cum inscriptione huius decreti in domo eius poni* [1]: *hoc testimonium incidi in tabulam aeneam et quam primum eis offerri* [2]; il che trova perfetto riscontro nei decreti simili concessi dalle città: *tabulam aeneam huius decreti n(ostri) verba continentem offerri ei* [3], ovvero: *tabula(m) hospital(em) incisa(m) (ex?) hoc decreto in domo sua ponere permittat* [4]. In uno di questi, dato dal popolo di Corfinio, le tavole sono chiamate allo stesso modo della nostra: *tabulae patrocinales aheneae* [5].

[1] Murat. 563, 1; Wilmanns *Ex. inscr. lat.* 2855; cf. 2857.

[2] V. La tavola scoperta non è molto tempo in Pesaro, Fiorelli *Notizie degli scavi* 1880 p. 261; Henzen *Bull. dell'Inst.* 1881 p. 51.

[3] Mommsen *Inscr. Neap.* 6034; *Corp. Inscr. Lat.* VIIII, 3429 (volume prossimo a veder la luce); Wilm. 2856.

[4] Wilm. 2853, cf. Mommsen *I. N.* 4343. Vedasi l'elenco di detti decreti nella *Römische Staatsverwalt.* del Marquardt I 506.

[5] Mommsen *I. N.* 5360; *C. I. L.* VIIII 3160; Wilm. 2062.

I decreti incisi così passavano a decorare le dimore di coloro che gli avevano ricevuti, e ad essere collocati nelle parti pubbliche della casa, dove erano esposti alla vista di tutti siccome testimonianze di onore. Prova ne siano le parole surriferite: *in domo poni*, *adfigi* ed il fatto della scoperta di lamine consimili ancora affisse alle pareti domestiche [1]. La nostra tavola è stata raccolta tra le macerie, ma era caduta dalla parete vicina, e studiando con cura il giacimento, ho osservato che sotto di essa era il muro che prima la sosteneva. Le lettere stavano volte all'insu, e l'iscrizione guardava ponente; il che dà piena ragione al pensiero che fosse affissa alla parete del peristilio, e che rovesciatasi questa nella stanza *C*, avesse trascinato seco l'altra slanciandola là dove fu ritrovata. Il modo col quale era tenuta ferma al posto, è stato manifestato da tre singolari rampini in bronzo della forma di un dito ricurvo, trovati vicino. Le altre tavole di patronato decretate da collegi, la cui provegnenza è conosciuta, si sono trovate del pari in case private. Tali osservazioni ci fanno certi, almeno per regola generale, che gli edificii in cui detti decreti tornano in luce, erano le dimore delle persone a cui questi si osservano diretti. Poichè non avvi esempio di uguali tavole che, invece di essere destinate alla persona onorata, fossero incise per la scuola del collegio o per altri luoghi [2].

Questi decreti, quando erano stati fatti, doveano essere registrati nell'archivio dei collegi, ed in alcuni

[1] V. *C. I. L.* VI 1684-6, dove sono raccolte le testimonianze sulla scoperta delle tavole ospitali concesse ad Aradio Valerio Proculo, trovate sulle colonne del suo palazzo al Celio.

[2] Non ignoro che il p. Garrucci è di parere opposto (*Civ. Catt.* 1880, IV p. 471), e perciò tornerò a ragionarne di proposito, quando il tempo non mi mancherà come oggi. L'iscrizione Grut. 172, 7 non si oppone alla regola indicata.

casi, per ispeciale disposizione di quei medesimi collegi, essere trascritti in bronzo per essere offerti ai patroni. E perciò non sempre questi ricevevano la tavola aenea, ma ad essi era trasmesso soltanto un diploma equivalente. Queste cose si rilevano da una iscrizione ove è detto: *Coretium Fuscum..... Vesia(m) Martinam patronam.... Coretium Sabinum.... iampridem patronos per duplomum a numero n(ostro) cooptatos, nunc tabulam aeneam patronatus eis offerri* etc. [1] e da un bronzo scoperto di recente a Pesto, il quale si esprime coi termini seguenti: *iamdudum per decretum nostrum patronatus ho(n)orem... optulimus, tabulamque aeream subsecuturam polliciti sumus, itaq(ue) optimum est... ut sponsioni... pareamus* [2]. In altra simile epigrafe leggendosi la proposta fatta dai quinquennali *ut patronum.... iamdudum lectum publica testificatione manifestetur* [3], cioè a dire col mezzo della tabella di bronzo, troviamo ancora in questo caso distinta la nomina del patrono dalla manifestazione solenne dell'onore conferitogli.

I collegi, al pari delle città, concedevano il patronato, non soltanto per ottenere protezione e godere dei vantaggi che venivano a procurarsi col rendersi amiche famiglie ricche e potenti, ma anche siccome un onore ed un attestato di benemerenza per benefici ricevuti. Delle quali cose, per essere le medesime assai

[1] Mur. 564, 1; Wilmanns 2858.

[2] Fiorelli, *Not. degli scavi* 1876 p. 28, 29. È notevole, che questa tavola al rovescio contiene un decreto scritto colle stessissime parole, ma offerto ad un'altra persona e soltanto dieci anni dopo il primo. Si può credere che il più antico per una ragione speciale non fosse stato mai offerto. Ma attesa l'età tarda di esso (a. 337) è forse meglio congetturare, che la seconda persona fu erede della prima e che, per risparmio di danaro, concesse il bronzo per farvi incidere il nuovo decreto ordinato a suo favore.

[3] Mur. 563, 2.

note, non occorre parlare da vantaggio. È notevole però il modo, per mezzo del quale essi si esprimevano nelle frasi con cui, per uso costante, indicavano la ragione del concesso decreto. Poichè quelle vengono ad annoverare con diffuse parole di osservanza e di gratitudine i meriti del patrono, ed anche della moglie di lui e della intera famiglia. Il bronzo volsiniese torna, non diversamente dagli altri, a darcene un saggio. In esso figurano i nomi di Laberio Gallo, di Ancaria Luperca sua moglie e del defonto padre di lei, Ancario Celere. È lodata la discendenza di Ancario, e la sua prosapia, siccome quella che in Volsinio avea tenuto con onore tutte le cariche della città. Sono magnificati i beneficî ricevuti da Laberio. E per siffatte ragioni, come pure in ossequio a tutta la famiglia ed alle virtù di Ancaria, quest' ultima è acclamata patrona. Le parole: *et pro sanctitate iam priscae consuetudinis* danno a conoscere l' usanza dei fabbri di rendere perpetuo l'onore nella medesima famiglia. La quale testimonianza dà luce alle altre tavole patrocinali, in cui una pari costumanza non è espressa così chiaramente, ma in certo modo può essere imaginata. Così, nel noto decreto dei fabbri di Sentino, la tavola è concessa a Corezio Fusco *in honore(m) atque dignitate(m) quondam Memmiae Victoriae (matris eius)*, essendo volontà *ut per ordinem generis sui omnes.... patroni appellarentur* [1], ed in altra con-

[1] W. 2857 (serbata nel museo dei Conservatori). Dal confronto fra questa tavola e le altre Mur. 563, 2 e 564, 1, sembra risultare con certezza il seguente albero:

Memmia Victoria

Coretius Fuscus - Vesia Martina coniux [Coretius Victorinus frater](?) [de genere Careni Vibiani]

Coretius Sabinus

simile Corezio Vittorino riceve la tavola perchè *ad genus (Careni Vibiani).... pertinens* [1]. Non manca esempio di patronato dato alla moglie, essendo già patrono il marito [2]; come è nella iscrizione nostra. La donna poi che conseguiva tale onorificenza, era chiamata *patrona collegii*. Il quale titolo converrà porre a confronto con quello di *pater* e di *mater collegii* che nelle antiche epigrafi è frequente [3]. Non già però dovremo confondere l'uno coll'altro, trovandosi distinto come minore il grado di *pater collegii*, manifestamente uguale a quello di *mater*, da quello di patrono o di patrona. E così diverrà chiaro che quest' ultima dignità sarà stata concessa a persone di maggiore distinzione, tanto per rimeritarle dei loro beneficii, quanto, e forse assai più, perchè il loro stato rendeale capaci di recare grandi vantaggi al collegio colla protezione che venivano ad esercitare.

Una iscrizione di un collegio di cultori di Giove Dolicheno (*cultores huius loci*) menziona e nello stesso tempo distingue il *patronus huius loci* dal *pater*, mostrando la differenza che correva fra i titoli sopra i quali noi disputiamo [4]. Ciò spiega perchè, nell'album del collegio dei fabbri di Luni, un tale onorato col titolo di *pater collegii biselliarius* è collocato all'ultimo posto nel latercolo dei patroni, vedendosi che invece di accomunarlo cogli altri patroni di maggiore dignità, come pensava l'Orelli [5], si volle metterlo soltanto dopo di essi [6].

[1] Mur. 563, 2. Su questo argomento cf. Wilm. 2860 (Borghesi *Oeuv. c.* VII, 172); Boissieu *Inscr. de Lyon* p. 204.

[2] *Bull. dell'Inst.* 1881 p. 52.

[3] Per. es.: Wilm. 92. 320. 2190. 2624, 2858; *C. I. L.* III 882 4045; *Ann. Inst.* 1868 p. 392; Orelli 4134. *Mater coll.:* Wilm. 320. 2448 (= *C. I. L.* III 870). 2190. 2434 (= *C. I. L.* III 1207). 2108. 2190. 2857. *Ann. cit.* p. 375. 392.

[4] *C. I. L.* VI. 406, cf. 408.

[5] Orell. 4055.

[6] Mur. 522. 1.

Uno dei diplomi da noi spesso citati (W. 2858) mostra, che la relazione fatta al collegio in favore di persone cui si volea conferire il patronato, era a nome di un *pater* e di un *parens collegii*, i quali certamente non avrebbero usato questi titoli, se fossero stati anch'essi patroni. Lo stesso dovrà dirsi della *mater collegii*, la quale perciò non è da considerare siccome la moglie del *pater* o del *patronus collegii*, secondo l'opinione espressa dal medesimo Orelli [1], che volle riconoscere nel citato albo di Luni anche le *filiae* (*collegii*) come figlie dei *patres* e dei *patroni*; ma invece dovrà dirsi, che il titolo di *mater* fu concesso in benemerenza per le stesse ragioni che facevano concedere quello di *pater*. In fatti una lapide sepolcrale ne insegna, che una *mater collegii fullonum* fu moglie del *magister* del medesimo sodalizio (W. 2108). Nè sembra ostare il diploma W. 2857, in cui si può credere, che a cagione della dignità di *mater* avuta da Memmia Vittoria, i suoi figliuoli e discendenti salissero un poco più in alto ottenendo il titolo di patroni. Ed a proposito delle *filiae* sarà bene avvertire, che in detto albo esse usano gentilizii che non trovano riscontro in quelli dei patroni, fatto il quale induce a credere che non ci fosse relazione di sorta fra gli uni e le altre [2]. L'albo del collegio degli Asiani contiene il latercolo degli uomini da un lato e dall'altro quello delle donne, una delle quali è chiamata *mater*, ed è posta in primo luogo precisamente per la preeminenza del suo rango nel collegio [3]. Così, una iscrizione bovillense menziona un tale, *quem primum omnium adlectum patrem appellarunt adlecti scenicorum* [4].

[1] L. c.
[2] V. W. 2190, nota 1.
[3] *C. I. L.* III 870.
[4] W. 2324.

Questa dignità in genere richiama alla mente il *patronus primus* [1] ed il *princeps collegii* [2], che s'incontrano, benchè assai di rado, nelle lapidi. La prima espressione potrà intendersi di un grado maggiore fra i *patroni*, analogo a quello che il *pater* occupava tra i semplici sodali, ed in certo modo da paragonarsi al primato che nell'ordinamento municipale e militare era conceduto ad alcuni in una medesima classe di persone [3]. L'altra offre maggiori difficoltà. Nell'iscrizione dei cultori di Giove Dolicheno si trova il titolo di *princeps*, ma sembra riferirsi ai patroni o ad un certo numero di essi [4]. Qualsivoglia giudizio vorrà pronunziarsi sulla precisa natura di cotesti principi, non bisogna dimenticare che il sodalizio di Giove Dolicheno sembra essere stato composto di orientali, come orientale è il principe degli Agrippiasti di una epigrafe spartana (Henzen *Bull.* cit. In nota), osservazione che favorisce il pensiero del comm. De Rossi a proposito del *princeps libertinorum* conosciuto pel mezzo di uno dei programmi di Pompei [5], col quale titolo egli stima che si volle esprimere il capo della sinagoga [6].

Venendo a considerare l'ordine con cui è scritto il nostro decreto, troviamo in primo luogo la data consolare dell'anno 224, che ci dà l'età come delle persone abitanti la casa, così del quando fu in essa collocata la tavola. Questo tempo è in circa quello in cui apparisce il massimo numero di documenti relativi a collegi

[1] *C. I. L.* III 1051.
[2] *C. I. L.* VI 406; Henzen *Bull. Inst.* 1858 p. 44.
[3] Cf. anche il *curator primus collegii*, Or. Henz. 4437. 7214, *Mon. Inst.* 1856 p. 12, ed i *sex primi collegii*, Borghesi, *Oeuv. c.* VII p. 133.
[4] V. il *C. I. L.* cit. e Wilm. n. 92, 3.
[5] *C. I. L.* IV 117.
[6] *Bull. arch. crist.* 1864 p. 70. Non parlo del *pater* e della *mater synagogae*, su i quali si può consultare il Garrucci, *Cimitero degli antichi Ebrei* p. 52 e segg. cf. *Civ. Catt.* q. 313, 1863 p. 114 n. 19.

di artefici. E niuna meraviglia è di trovare una comunità di fabbri in Volsinio, città che non meno delle altre dovette possederne. Lontano come sono dal centro dei miei studi, non ho sott'occhi l'apparato epigrafico relativo a Bolsena. Mi sembra però che la nostra iscrizione sia la prima a manifestarci questo collegio, se viene tolto un piccolo frammento in cui credo di doverne riconoscere una menzione [1]. È stato copiato dal ch. Gamurrini:

D · M
CETEN*nio....f.*
PLAET*oriano qq.?*
FABR*um*
REDI....
COM*inius* [2]

È da osservare che uno dei quinquennali del nostro bronzo si chiamò *Caetennius*, ma il cognome dimostra che non è la medesima persona. Non so se quest'altro Cetennio potrà dirsi un nuovo quinquennale da registrare negli ignoti fasti dei fabbri volsiniesi. Nel caso poi in cui la prima lettera della quinta riga sia stata male intesa per corrosione della pietra, si potrebbe per avventura pensare alla seguente restituzione: FABR*um su*BEDI || *anorum*, che farebbe venire fuori una nuova menzione dei *fabri subaediani,* sopra i quali, dopo altri, si veggano le egregie cose dette dal Marucchi [3].

Interessante per i fasti consolari è la coppia ipatica che è a capo del decreto; poichè Bruzzio Crispino vi figura col prenome di Lucio, mentre nelle altre iscrizioni ha sempre quello di Caio [4]. La quale dissonanza

[1] Fiorelli *Not. degli Scavi* 1880 p. 289; cf. 1881 p. 54.
[2] È frequente questo gentilizio a Bolsena.
[3] *Bull. della Comm. arch. com.* 1877, p. 255-64.
[4] V. Klein, *Fasti consulares*, Lipsiae 1881, p. 97 a. 224.

sarà facilmente a carico dello scrittore, ovvero dell'incisore, che non sono stati da meno l'uno dell'altro nel commettere errori, siccome ognuno ha dovuto avvedersi. Conviene però confessare, che la tavola è di stile e di ortografia assai migliore che non la maggior parte degli altri decreti di patronato. È poi da notare eziandio, come altrove spesso sieno avvenuti scambi per ciò che spetta ai prenomi dei consoli; e andrà a persuadersene chi vorrà paragonare le iscrizioni che, a cagione di esempio, sono indicate nella nota [1]. Il decreto fu fatto il 23 di Gennaio, ed in tal modo siamo in condizioni di determinare l'anno preciso. È noto che durante l'impero i consoli duravano in carica due, tre, quattro o sei mesi soltanto, ovvero anche non più di un mese. Indi la distinzione dei consoli *ordinarii*, ovvero anche *ex Kalendis Januariis*, dagli altri che erano suffetti [2]. Alessandro Severo, sotto il quale fu incisa la tavola, ordinò che i consoli rimanessero, come sembra, per due mesi [3]. I suffetti dell'a. 224 non si conoscono [4]; ciò non ostante non è probabile, che se invece del 23 Gennaio si leggesse un giorno posteriore al Febbraio, i consoli menzionati dal decreto sarebbero stati diversi dagli ordinari, ossia dai medesimi che il bronzo ci fa conoscere, essendo divenuto sempre più raro in quel tempo l'uso

[1] Wilmanns 122; Renier *Inscr. de l'Alg.* 3520 — Orelli 3741; *C. I. L.* VI 866.

[2] V. De Rossi *Ann. Inst.* 1874 p. 203-4, *Inscr. chr.* p. XV; Borghesi, *Oeuv. c.* VIII p. 252.

[3] Lampridio *Vita Sev. Alex.* 43; Henzen nell'*Ephem. epigr.* I 198.

[4] Nell'*Ephem. ep.* III p. 117 n. 103 e indici, sono indicati due consoli suffetti del 224, Peregrino e Emiliano. Questo è un errore nato da sbaglio di stampa accaduto nel *C. I. L.* VII, 103 e non corretto nei suoi indici, il quale ha introdotto nei fasti del 224 i consoli ordinarii del 244.

di registrare le date coi consoli suffetti [1]. Appio Claudio Giuliano ha la menzione iterata dei fasci. È ignoto però in che anno fosse console per la prima volta, essendo questo suo consolato da porre fra i numerosi suffetti che il Borghesi tanto stentò ad ordinare. Ad ogni modo non può essere collocato se non nel periodo di anni definito dal tempo del secondo consolato, dall'età in cui si potevano tenere i fasci e dai limiti della vita umana, vale a dire tra il 180 incirca ed il 224.

Volendo però restringere entro confini più determinati il primo consolato di Giuliano, converrà investigare alquanto le notizie che si hanno sopra la sua persona. Il Borghesi stabilì, che il nostro Giuliano probabilmente fu figlio del personaggio del medesimo nome distinto da Frontone col *cognomen* di Naucellio, console suffetto nel 158 [2], e padre del Cl. Giuliano console parimente suffetto nel 237 [3]. Veramente il passo di Capitolino [4] sull'anno del consolato di quest'ultimo Giuliano non è sembrato così chiaro ad uno degli ultimi editori di quello storico [5] ed al Klein [6], i quali hanno preferito il 238; ma questo a noi poco importando, ci restringiamo a far notare, che se il nostro Giuliano fu, come pensava il Borghesi, il prefetto dell'annona conosciuto nell'anno 201 [7], il suo primo consolato do-

[1] V. Mommsen, *Staatsrecht* II, 2 p. 87; cf. *Eph. ep.* I, 137, 198. Nel periodo di passaggio fra il costume di segnare i consoli suffetti e quello di indicare i soli ordinarii, si trova, benchè assai di rado, la menzione degli uni e degli altri insieme (v. W. I p. 99).

[2] Dal Klein, *Fasti consulares* a. 158 (cf. *praef.* p. III-IV), è considerato come incerto l'anno di questo consolato, il quale però è stato testè difeso dal Lacour-Gayet, *Mélanges d'arch. et d'hist.* I 292.

[3] *Oeuvres complètes* III 128.

[4] *In Max. et Balb.* c. XVII.

[5] *Scriptores Hist. Aug.* ed. Jordan p. 64.

[6] L. c. a. 238.

[7] Grut. 313 6.

vrebbe essere collocato dopo questo tempo. Il Borghesi però tornò più tardi sull'argomento [1] e riflettendo che quel personaggio forse era lo stesso che salì alla prefettura del pretorio pochi anni dopo il 201, venne a distinguere il console dal prefetto dell'annona e del pretorio, certamente per la ragione che la prefettura del pretorio non era la via regolare per ottenere i fasci, e stimò che l'uno fosse il figlio dell'altro. Questa distinzione è stata viemaggiormente inculcata dal ch. Henzen col mostrare che la prefettura dell'annona, essendo dignità di rango equestre, non poteva ancor essa aver che vedere col console del 224 [2]. Il quale perciò rimarrà noto soltanto per le iscrizioni che hanno la data dei consoli ordinarii di quest'anno, per la notizia della sua prefettura della città nel 234 e per essere menzionato nell'albo dei patroni dei Canosini nel 223 [3], in questa lapide non potendo occorrere dubbio di sorta, perchè vi sono distinti i *patroni clarissimi viri* dagli altri patroni che erano *equites romani* [4]. Le cose che sono state esposte, mostrano che non abbiamo il mezzo di restringere il periodo di anni in cui è da collocarsi il primo consolato di Giuliano. Il prenome di Appio, che era divenuto noto col mezzo di una iscrizione portuense [5], rimane confermato dal nostro bronzo.

L'ordine consueto delle iscrizioni simili alla nostra è tale, che il testo suole dividersi in due parti principalissime. Nella prima è riferita la proposta di coot-

[1] L. c, p. 378.
[2] L. c. 551, 552.
[3] Mommsen *I. N.* 635.
[4] V. Marquardt *Staatsverw.* I p. 505; anche il collega di Giuliano, Bruzio Crispino, è indicato in quell'albo di *patroni c. a. v. v.*
[5] Or. H. 6523; cf. la mutila iscriz. metrica napolitana, dove il Borghesi riconosce il nostro Appio in un personaggio chiamato *progenies Appiadum*, v. *Oeuvres compl.* VIII p. 531, *C. I. L.* X 1688.

tazione o di conferimento di tavola patrocinale colle ragioni che stavano in favore di essa proposta. E siccome questa era fatta in seno del collegio, così è menzionato il luogo dell'adunanza: *in templo, in schola collegii*, come nel nostro bronzo; e spesso anche si trova il nome degli officiali che l'avevano convocata, che erano per solito gli autori medesimi della proposta. La quale ultima cosa esprimevasi con le parole *referre, verba facere*, per es.: *numerum (h)abentibus C. Iulio* etc. *q(uin)q(uennalibus) et referentibus ipsis*[1] — *referente L.* etc. *q(uin)q(uennali)*[2] — *referentibus Casidio* etc. *patre n(umeri) n(ostri) et Heldio* etc. *parente*[3] — *referentibus P.* etc. *et C.* etc. *quaestoribus*[4], nel quale esempio è poi aggiunto, che la *relatio* fu fatta *a quaestoribus et magistris collegi*. Altre volte era di tutti la proposta, ed allora si diceva *u(niversorum) c(onsensu) v(erba) facta sunt*[5]. Il collegio di Volsinio era retto, a simiglianza di molti altri collegi, da un magistrato di due officiali detti quinquennali, perchè, in origine almeno, duravano in carica cinque anni[6]. In alcuni casi i quinquennali erano uno solo; e questa forse è la spiegazione del solitario quinquennale relatore citato testè.

[1] Wilm. 2857.
[2] Mur. 563, 2.
[3] Wilm. 2858.
[4] Wilmanns, 2855; cf. 752.
[5] *Bull. Inst.* 1881 p. 52, Garrucci, l. c. p. 473, 474. Le sigle *u. c.* sono di senso e d'interpretazione certissima, tanto perchè in altra tavola di patronato (Mur. 563,2) si legge distesamente *universorum consensu verba sunt facta*, che per la similissima formola che è chiaramente espressa in decreti di città (W. 2853, 2856) ove leggesi: *universi verba fecerunt*, come pure pel confronto di altre tavole, in cui si dice: *placere universis* (*Ann. Inst.* 1865, p. 18; W. 2856) e *cuncti censuerunt* (W. 695); cf. *decretum universorum* (W. 320).
[6] Henzen *Bull. Inst.* 1871 p. 149; *Ephem. epigr.* I p. 217; cf. *Bull.* 1849 p. 101.

In altri casi erano in numero maggiore di due, o si trova la menzione del q. q. perpetuo[1]. Osservazione vuol essere quest'ultima, che ci conduca a parlare delle sigle P. P. poste nel nostro decreto dopo il nome di Laberio Gallo. All'onore del patronato concesso alla moglie Ancaria, è aggiunta anche l'erezione di una statua di bronzo da mettersi nella *schola* del collegio, a lato del marito, vale a dire della statua di lui, già collocata in quel luogo. Siffatta notevole circostanza conferma il pensiero che Laberio avesse recato grandi beneficii al collegio, e siccome è noto che al patrono si concedeva facilmente una carica perpetua a titolo di benemerenza, così si poteva congetturare che per una delle solite omissioni dell' incisore si dovesse leggere (*q. q.*) *p*(*er*) *p*(*etuus*) ovvero *p*(*raef.*) *p*(*er*)*p*(*etuus*). Ma il dubbio qui non è possibile, essendo chiaro che si deve leggere *p*(*rimi*)*p*(*ilaris*).

Riferita la proposta, il magistrato chiedeva il parere dei presenti, i quali davano il loro voto, che nel nostro caso essendo riuscito interamente favorevole (*universi censuerunt*), non avea altro che a diventare regiudicata; siccome di fatti viene detto nella seconda parte, ove sono ripetute quasi le stesse parole, non più come proposta, ma come decreto. Si conchiudeva poscia talvolta coll'ordinare l'offerta di una copia incisa in bronzo per affiggerla nella casa del patrono; il che dovea avvenire con una certa solennità e per mezzo di speciali delegati, avvegnachè non ne sia fatta qui parola, per la ragione che ne troviamo espressa notizia in altre tabelle. E così, ordinato che fosse *tabulam quam primum offerri*[2], si

[1] V. Henzen *Annal. Instit.* 1851 p. 154, 159.
[2] *Bull. Inst.* 1881 p. 51; cf. la *tabula aenea patronatus tradita* dell'iscr. Mommsen *I. N.* 4342.

stabiliva nello stesso tempo *legatos in eam rem fieri qui digne prosequantur* [1], nominando eziandio questi legati: *tabulam offerri per Venidium* etc. *legatos* [2], *legatosque fieri (et) tabulam digne prosequi Satriu(m)* etc. [3].

Le statue di bronzo di Laberio e di Ancaria danno a conoscere la ricchezza del collegio dei fabbri volsiniesi e della loro *schola*. Esse doveano riposare sopra basi onorarie con epigrafi, simili a quelle trovate in molti luoghi, a Bolsena ignote tuttora, come è ignoto il luogo dove era posta la *schola*. Prezioso documento del modo, come avveniva che il collegio deliberasse anche sull' iscrizione da incidere in dette basi, è un decreto dei dendrofori di Napoli, in esso leggendosi: *postulante Cr.* etc. *de forma inscription(is) danda statuae quam dendrophori Octavio Agathae p(atrono) c(orporis) n(ostri) statuerunt* etc. [4].

Illustrato con queste brevi osservazioni il nostro bronzo, passiamo al ragionamento cronologico dintorno alla casa da noi discoperta. L'a. 224 non è certamente la data alla quale debba pensarsi a proposito della costruzione dell'edificio. I muri sono in gran parte di bellissima opera reticolata di stile molto più antico. L'incendio avvenne dopo quell'anno. L'età precisa parmi facile a determinare osservando le monete contenute nella borsa, la quale per le circostanze narrate deve stimarsi perduta nel momento del disastro. Disgraziata-

[1] Wilm. 2857.

[2] Mur. 563, 2; cf. W. l. c. e 2852 (*agentibus legatis* etc.); 2854 (*egerunt T. Ant.* etc.); 2856 (*tabulam offerri per* etc.); 2858 (*in hac re [tabula offerenda] splendidissimus ordo civitatis* etc. *legationem prosecutus est.*; v. anche 2850. 2851, 2853. 2856.

[3] W. 2858. Nel secolo IV troviamo espresse queste cose nel modo seguente: *offerimus tibi tesseram patronatus . . . offerentes rectores (collegi)*, l. c. 2861.

[4] Orelli 4135.

mente il tempo mi è mancato per fare una esatta classificazione, a cagione della difficoltà di dover togliere l'ossido che si era formato addosso alle monete. Era mio proposito ripigliare il lavoro e condurlo a termine prima di pubblicarne i risultati. Ma essendo necessario di venir meno al proponimento, indicherò detti risultati, rimandando un più accurato lavoro alla relazione destinata alle *Notizie degli scavi*. Delle 102 monete, una buona metà è di Claudio il Gotico, un decimo di Quintillo, un ottavo di Gallieno e tre sono di Salonina sua moglie; il rimanente si compone di monete assai guaste dall'ossido, che non ho potuto nettare, ma che non sembrano uscire dai confini cronologici stabiliti dalle prime. I tipi che ho riconosciuti con esattezza sono i seguenti [1]:

IMP C CLAVDIVS AVG testa radiata. Rovesci: 1. Cohen V, n. 209 o 215 (= Milani *Ripostiglio della Venèra*, varietà 812 o 813), [3 esemplari] — 2. Coh. 101 errata (= Mil. 636) — 3. Coh. 225 o 226 [2] — 4. Coh. 93 (= Mil. 613), [2] — 5. Coh. 223 (= Mil. 639) — 6. Coh. 202 (= Mil. 797) — 7. Coh. 35 (= Mil. 24 err.), nell'esergo III — 8. Coh. 125 (= Mil. 676), [2], nel campo C. — 9. Coh. 74 (= Mil. 574) — 10. Mil. 551, [4][3].

IMP CLAVDIVS AVG. Rovesci che non ho studiati [12 circa].

DIVO CLAVDIO testa radiata. R.: 1. Mil. 544 o 546 cf. Coh. 52 [4], [5 (+ 2?)]; varietà nella forma dell'ara: 1 *a* [2], 1 *b* [7].

[1] Sono quasi tutti antoniniani, foderati. I moduli sono varii, siccome accadeva prima della riforma monetaria di Aureliano.

[2] Con B nel campo a destra, che si trova soltanto nelle monete col Valore; mi pare difficile però che io abbia confuso questa figura con Pallade.

[3] 596, 9 nulla nel campo?

[4] Nulla nel campo?

SALONINA AVG busto col crescente — 1 Coh. IV, 30 o 35 (cf. Mil. 413); [3].

IMP C M AVR CL QVINTILLVS AVG, rovesci che non ho studiati [8 circa].

I dati cronologici che risultano da queste osservazioni, sono i seguenti:

Gallieno e Salonina — a. 253 - 268.

Claudio II — dall'a. 268 al principio del 270 - monete postume.

Quintillo — principio del 270.

La successione non interrotta [1] di questi principi, ed il ristrettissimo periodo di anni dentro il quale furono battute le monete del nostro tesoretto, sono prova sicura che la borsa fu perduta al tempo stesso in cui Aureliano saliva sul trono (principio del 270), o poco tempo dopo. Altrimenti non mancherebbe qualche saggio delle infinite monete di questo imperatore o di Probo, suo quasi immediato successore (a. 276).

L'età dell'incendio è dunque il 270 o poco dopo, cioè circa mezzo secolo dopo che fu affisso il decreto [2]. Mi è stato opposto che la borsa poteva essere un ripostiglio precipitato sul pavimento, da luogo nascosto, al tempo della catastrofe. L'averla però trovata precisamente sul piano, insieme con vasi di bronzo ed altri utensili domestici, è un fatto che rende detta supposizione poco natu-

[1] Se mancano monete di Salonino, Postumo, ecc., non è da maravigliarsi, per la cagione della loro rarità relativa e del valore esiguo del tesoretto. Può darsi che qualche esemplare sia fra le monete non esaminate.

[2] Se disfacendo le 50 monete incirca, ancora riunite in un solo pezzo, si trovasse qualche moneta posteriore al 270, sarebbe assai difficile che fosse posteriore di molto. La proporzione $^2/_3$ (monete esaminate): $^1/_3$ (non esaminate) lo dimostra abbastanza. Nè dovrà far troppa meraviglia il vedere una casa incendiata nel sec. III non essere stata più rialzata. Abbiamo degli esempi di ciò a Ostia e altrove.

rale. Dobbiamo aggiungere però, come altre monete sciolte siano uscite dallo scavo. Esse sono di Gallieno, Salonina e Claudio II [1]; ma una è di Aureliano, talune sono di Probo [2] e di Magnenzio e anche dell'età costantiniana. Le prime confermano il giudizio sopra esposto; le seguenti non sono capaci di alterare il medesimo se non dentro confini già preveduti; le ultime sono prova di un fatto di cui mi sono persuaso durante lo scavo: vale a dire che il peristilio ed alcune parti della casa devono essere state frugate dopo l'incendio. L'atrio (*E*) con alcune vicine stanze era spogliato interamente. L'impluvio di pietra (*E''*) è stato trovato al posto, ma privo del tavolino che è solito a vedersi accanto ad esso e che a Bolsena ha soltanto lasciato l'impronta nel posto che occupava (*E'''*). Gli strati di carbone non erano conservati da per tutto. Non fa maraviglia adunque il trovare monete del secolo IV. Esporrò altresì, come io credo che possa avere esistito un'altra tavola di patronato ora perduta. La casa sembra certamente la dimora di Laberio Gallo, il quale essendo stato patrono dei fabbri assai facilmente ricevette anch' esso la tavola di patronato, poichè in diverso caso, giusta i principii che abbiamo esposti, la tavola donata alla moglie sarebbe stata piuttosto offerta ad ambedue. Ora, presso l'atrio (nel punto *E'*) sono uscite delle cornici, degli ornamenti ed un bustino di bronzo, i quali tutti sono del genere di quelli che solevano fregiare consimili decreti [3]. Il busto rappresenta

[1] Ometto le monete assai anteriori.

[2] Fra esse è un Antoniniano: IMP C PROBVS AVG busto rad. (?) *R.* VICTORIA GERM Vittoria, esergo R Q A, Cf. Cohen. V, 570. Parmi un tipo inedito.

[3] Cf. *Bull. arch. com.* 1877 p. 69. La tavola di Pesaro, *Not. degli Sc.* 1880 p. 260, ha una egregia decorazione di colonnine che sorreggono un timpano con un simulacro di Minerva, una Gorgone e mascheroni. La formola di edicola fastigiata è il tipo fondamentale di

un uomo di età matura, con lineamenti assai accurati, coi quali si volle esprimere fedelmente un ritratto [1]. Vogliono alcuni, che il bustino fosse attaccato anticamente al timpano del nostro bronzo, vedendosi su questo alcune tracce di saldatura [2]. La diversità del luogo del trovamento non sarebbe grave difficoltà; ma arduo è il credere che il decreto ad onore della moglie fosse fregiato coll'effigie del marito, mentre più naturale è il supporre che il bustino fosse un dì l'ornamento della tavola di bronzo, che abbiamo mostrato essere stata verisimilmente offerta a Laberio Gallo istesso, ma che non abbiamo trovata.

Le cose che sono state esposte sono testimonianza del valore della scoperta, della quale dobbiamo andare grati al Rmo Scotti, che con grande amore ha voluto proseguire la escavazione, e si propone di compierla nel miglior modo che dagli studiosi potrà essere desiderato.

E. Stevenson

queste tavole e trova un confronto arcaico nella tavola greca scoperta a Reggio di Calabria ed ora nel museo di Napoli (v. Stornaiuolo *Iscr. gr. di Reggio*, Roma 1879, p. 4, estr. dagli *Studi in Italia*, vol. 1, a. 1). Si paragoni colla *tabula marmorea cum proscaenio et columnis* menzionata in iscrizione romana (*C. I. L.* VI, 406). Alcuni piccoli bucranii di bronzo forse non decoravano la nostra tabella, ma erano infissi nel muro (cf. i bucranii ed encarpi frequenti nelle pitture parietarie pompeiane), ovvero facevano parte di qualche mobile.

[1] V. tav. *S* fig. 1.

[2] È noto che nelle tavole di bronzo ornate con maschere e bustini questi erano sporgenti all'infuori della parte superiore del piano di esse tavole.

SOPRA LE ANTICHE FORNACI DA PENTOLAIO.

(*Tav. d'agg. U* 1-6)

Passando per Parigi nel Novembre 1881 e percorrendo le collezioni del museo del Louvre, osservai alcune lastre di terracotta, le quali poi seppi essere state trovate presso Corinto e pubblicate nella *Gazette archéologique* VI (1880) p. 101 ss. E di speciale interesse mi sembravano i due esemplari che secondo disegni da me stesso eseguiti sono riprodotti sulla nostra tav. d'agg. *U* 1, 2 (*Gaz. arch.* VI p. 106).

La superficie di queste lastre ha un colore giallastro chiaro, il quale serve di fondo a figurine arcaiche dipinte soltanto con pochi colori. Le carnagioni sono d'un colore rosso-bruno scuro, nel quale il disegno necessario dei muscoli è fatto per mezzo di linee graffite collo stile; i capelli ed un chitone sono neri, ed inoltre si trovano diverse gradazioni d'un rosso come quello chiamato rosso di Napoli.

Le lastrette hanno una grossezza di 0,01 incirca; le misure longitudinali e quelle dell' altezza non sono tutte uguali. Quella più grande (vedi tav. *U* 1) ha 0,09 di larghezza e 0,06 di altezza all' incirca. La più piccola (vedi tav. *U* 2) ha 0,05 di lunghezza e 0,04 di altezza circa. Queste misure sono soltanto approssimative, perchè trovandosi gli oggetti sotto vetro, non potei pigliar le misure esatte. Alcuni fori negli angoli delle lastre ed in altri punti mostrano che servivano ad essere fissate su di qualche altro oggetto o mobile, probabilmente di legno (tav. *U*, 2). L'una delle lastrette ci mostra un pentolaio vestito di semplice chitone nero ed occupato a lavorare sollecitamente nella sua bottega,

nella quale si vedono per terra e sospesi al muro i prodotti della sua attività. Ma ancor più importante è l'altra lastretta (tav. d'agg. *U* 1), perchè ci dà l'esatta copia di una antica fornace da pentolaio, cosa che finora io non ho trovata su nessun monumento antico. Sopra una fornace da pentolaio trovata a Pompei si confronti Overbeck *Pompeji*[3] pag. 336. Un'altra si è trovata nel mese di Febbrajo 1881 nella piccola colonia romana situata tra i due villaggi di Heddernheim e Praunheim presso Francoforte sul Meno, la quale da taluni è stata chiamata con poca ragione *Vicus novus*, nella quale però con più diritto è stato riconosciuto dal dott. A. Hammeran [1] l'*Ἀρταυνον di Tolomeo*.

In questo luogo, cioè su tutto il terreno che occupava questa antica città romana, disgraziatamente è invalso l'uso, che i contadini nell'inverno, se non hanno altro lavoro, si mettono a ricercare i fondamenti delle case antiche per vendere le pietre scavatene. Così fu scoperta questa fornace da pentolaio; il comitato direttivo della società chiamata: « Società per il museo storico di Francoforte » lo fece del tutto scavare. Disgraziatamente fu poco dopo distrutto dal proprietario dell'agro, annoiato dei numerosi visitatori. Per fortuna io ne avevo fatto un disegno prima di quell'atto brutale, e questo si trova riprodotto sulla tav. *U*, 4, col ristauro da me aggiunto, perchè la fornace, quando fu scoperta, non era più completa. Mancava la parte superiore, la quale io però mediante quella pittura più sopra descritta e con conoscenza delle fornaci moderne facilmente potei ristaurare nel disegno. Ecco perchè tanto destavano

[1] *Urgeschichte von Frankfurt a. M. und Taunusgegend* Frankfurt 1882.

la mia curiosità quelle lastrette, appena le osservai nel museo del Louvre.

La pittura della lastretta tav. *U*, 1, ci mostra per mezzo del metodo ingegnoso del disegno, che combina lo spaccato colla facciata, la costruzione esterna ed interna della fornace; essendo però molto scrostato il colore nelle parti che raffigurano l'interno, non si possono conoscere con perfetta esattezza tutti i dettagli. Sulla nostra pittura si distinguono perfettamente bene le parti seguenti: *a* la bocca per la quale si mettevano dentro le legna; *b* il collo nel quale nasce la fiamma e passa nel corpo della fabbrica, aiutando la strettezza del collo a aumentare il tiro; *c* il corpo chiuso di sopra in forma di cupola o di volta semplice; *d* l'apertura per la quale si mettevano dentro i vasi, munita nel mezzo d'un piccolo buco che si può aprire e chiudere a piacere per poter osservare i progressi della cottura; *e* l'apertura o la gola in mezzo alla volta o cupola, per la quale escono fiamma e fumo spinte dalla corrente d'aria tra questa gola ed il collo. Come ho già detto, la pittura, essendo il colore scrostato in certe parti, non ci dà tutta la chiarezza desiderabile sulla costruzione dell'interno.

Ma per fortuna ci dà giusto tutto il mancante la fornace di Heddernheim, la quale secondo le sue dimensioni considerevoli era capace abbastanza per ricevere delle anfore d'un calibro grande assai: la misura interna della soffitta è di metri 2,25 su 1,86. Ed in fatto furono trovati attorno molti rottami di questo genere. All'incontro bisogna considerare la fornace della pittura come una molto più piccola destinata a cuocere vasi più piccoli e sottili, come se ne vedono raffigurate sulla lastretta minore.

Sulla tav. *U*, fig. 5 ne ho dato la pianta, la quale è interessantissima. Abbiamo in *a* la bocca; in *b* il collo,

dal quale si sparge la fiamma sn tutt' il focolare del corpo della fabbrica. Questo focolare si mostra diviso in due parti per mezzo d'un muro che sporge dentro in forma di lingua, con lo scopo di servire d'appoggio alle lastre che formano la soffitta sopra la quale si mettevano i vasi. Questa soffitta orizzontale (tav. d'agg. *U* 6) è perforata da buchi quadrati regolarmente disposti della larghezza di circa 0,04 centimetri, per li quali passavano fiamme e fumo, che dovevano poi uscire, come lo mostra la nostra lastretta, per la gola, ossia cammino, praticato nella cupola. Questa soffitta, la quale è parte importantissima d'una fornace da pentolaio, non si conosce più nella nostra pittura, ma secondo il modello di Heddernheim si può facilmente immaginare nel posto corrispondente. All'incontro manca alla fornace di Heddernheim la cupola o volta, che si vede sulla pittura, e secondo questo modello ne ho fatto il ristauro nei disegni in fig. 3 e 4. Bisogna pure aggiungere da una parte un' apertura quasi al livello della soffitta perforata, per poter mettere dentro i vasi o anfore da cuocersi. Quell'apertura doveva esser richiusa ermeticamente prima che cominciasse la cottura, e ciò si faceva senza dubbio con mattoni di loto non cotti. La vicinanza di Heddernheim è ricca di questo materiale, il solo, come è noto, che resista al fuoco, e quel loto serviva pure a formare tutta la costruzione della fornace. Questo si conosce da ciò che i muri laterali, la soffitta perforata, la lingua che divide in due il focolare, paiono esser composti d'una massa sola. Il che poteva soltanto succedere, se si costruiva tutta la fornace di tali mattoni non cotti, i quali tra loro fossero uniti da uno smalto ugualmente di loto; per formar la soffitta perforata ci volevano, come ho già indicato, piuttosto lastre dello stesso materiale. Costruita in tal modo si cuo-

ceva tutta la fabbrica, forse la prima volta insieme con tutti i vasi, e si riunivano mattoni e smalto in una sola massa compatta e durissima, come ho trovato le parti conservate e scavate. Il buco d'osservazione facilmente si poteva chiudere con un mattone già cotto, che si toglieva e rimetteva a piacere.

Nei nostri tempi moderni per la costruzione di fornaci per cuocere vasi fini e porcellane servono i mattoni di terra di Chamotte, i quali meglio di ogni altro materiale resistono al fuoco.

La colonia presso Heddernheim e Praunheim pare che non sia stata distrutta dai popoli germanici della vicinanza che verso la fine del 3° secolo; vi abbiamo trovato ancora delle monete degli imperatori Gordiano e Filippo. La fondazione invece è da mettersi nella metà del primo secolo dell'era nostra, di modo che il nostro interessante monumento dell' arte di pentolaio sarebbe da mettersi tra questi due periodi e piuttosto verso la fine dell' esistenza della città.

Non ardisco determinare esattamente il periodo al quale appartengono le lastrette, perchè è difficile dire con certezza, se le pitture siano veramente arcaiche, ovvero arcaizzanti. Mi pare però che siano arcaiche, e in questo caso sarebbero distanti nell' origine loro da quella della fornace 600 anni almeno; fin ai nostri giorni vi sarebbe uno spazio di tempo di più di duemila anni.

Le nostre fornaci moderne non differiscono da quella di Heddernheim, come da quella della lastra corinzia, che per il materiale e per certi dettagli della costruzione, e così abbiamo per questi due monumenti la prova della continuità e della stabilità d'un'arte che certamente è molto più antica ancora che la pittura sulla lastretta.

Otto Donner - v. Richter.

SPIEGAZIONE D'UN ATTRIBUTO DI UN CERTO GENERE DI FIGURE SULLE PARETI DI POMPEI E D'ERCOLANO.

(*Tav. d'agg. U 7*)

Su molte pareti di Pompei e sopra intonachi nel Museo nazionale di provenienza ercolanese troviamo delle figure graziose di ragazze e di donne, che portano in una mano un canestro o un piatto con erbe o con alcuni frutti dentro, cetriuoli o cose simili, e che tengono nell'altra mano certa roba che difficilmente si conosce che cosa sia, ma pare che siano pezzi di ramoscelli o steli di fiori colle radici in alto.

Helbig nel suo libro: *Wandgemaelde* ecc. fa menzione di diverse di queste figure, che si trovano descritte da lui nei numeri 1802 e 1805, tutte e due riprodotte nelle *Pitt. d'Erc.* II 31 pag. 189, l'ultima pure in Helbig *Wandgem.* p. LXXIV. Mi limito ad additare ancora un altro bello esempio di questo genere, cioè la figura d'una donna vestita di chitone turchino attorniata d'una graziosa architettura sulla parete del muro d'ingresso del Panteone a sinistra di chi entra. Porta sulla mano sinistra un piatto con frutti che paiono cetriuoli, e tiene nella destra quelli supposti steli di fiori. Helbig non ne dà la descrizione, ma la comprende sotto il n. 1780. Vi furono archeologhi che volevano vedere in questa figura un' allegoria della pittura, supponendo che fossero pennelli quegli steli, il piatto la tavolozza ed i frutti dei colori.

Per esser giusti bisogna dire che a prima vista pare in fatto che sia così, e che facilmente poteva esser ingannato chi non conosceva le tecniche pittoriche,

usate dagli antichi e chi soltanto superficialmente guardava la figura.

Così accadde che lo Zahn, sedotto dalle accennate diverse ripetizioni della pretesa tavolozza e dei pretesi pennelli, credeva di vedere questi pretesi pennelli, dove in realtà non esistono, cioè in mano ad una delle figure del gruppo librato in aria vicino a quella da me descritta figura del Panteone. E per conseguenza lo Zahn nella sua pubblicazione di quel gruppo, composto di due figure di donne, delle quali l'una tiene uno scettro nella mano sinistra e mette coll'altra un grano d' incenso sul *thymiaterion* che regge l'altra donna nella destra, fece tenere quest' ultima nella sinistra la pretesa tavolozza con dei pennelli.

Il Welcker (*kleine Schriften* vol. III. p. 426), ingannato da questo disegno scorretto, ha spiegato il gruppo come un'allegoria della pittura all'encausto. Ma in fatto, come ho già mostrato nelle mie osservazioni sulla tecnica dei pittori antichi (Helbig *Wandgem*. etc. pag. XXV), quei pretesi pennelli non esistono nella pittura, e vi si trovano soltanto alcune sgraffiature nel muro, le quali troppo eccitarono la fantasia dello Zahn. Di più, Helbig nel suo libro accennato ne tratta diffusamente al n. 1937 e ci dà la spiegazione giusta di siffatto gruppo, che rappresenta un atto di culto; e tutto conforme alle altre rappresentazioni di quel genere la donna tiene in mano un piatto con sopra dei frutti.

Ma che cosa dunque sono questi pretesi pennelli o steli che si vedono in mano di tante figure che vanno compiere un atto di culto? Helbig li chiama steli *(Stengel)*. Altri archeologhi interrogati da me su quest'oggetto non sapevano darmi altra spiegazione, ed io rimasi insoddisfatto, fin che, studiando a Pompei, una pittura poco conservata mi sciolse l'enimma.

Tale pittura si trova nello *xystos* della casa reg. VII ins. II n. ii, e precisamente a destra della nicchia in mezzo al muro che contiene la pittura di Giove e del Genio famigliare (Helbig *Wandgem.* n. 67), e rappresenta un canestro che contiene tutto ciò che serve all'atto del sacrifizio. Ho copiato esattamente questa pittura interessante la quale è riprodotta su tav. d'agg. *U*, 7.

Si vedono nel canestro frutti diversi, mele, pere, prugne ed altri, un piatto bianco con sopra dei frutti più piccoli, una piccola patera gialla, un canthàro, due pani o focacce, una corona fatta di lana di diversi colori per ornare l'altare, e due torce sottili, composte di quattro torcette legate o appiccicate tra loro per la cera stessa della quale son fatte, e si possono distinguere con tutta la chiarezza desiderabile i stoppini attortigliati delle singole torcette che escono dai ceri ed i quali nelle pitture d'esecuzione decorativa paiono essere le radici degli steli! Una delle torce è di color verde, l'altra d'un bruno scuro.

Ecco dunque svaniti i pennelli, steli con radici o ramoscelli, ed invece abbiamo le torce! È semplice come l'uovo di Colombo!

Il trovarsi queste torcette in mano a quasi tutte le figure che si preparano o vanno ad un atto di culto, ci fa conoscere che l'uso era generale e che la chiesa cristiana non fece altro che adottare quest'uso, il quale continua fin oggi nella chiesa cattolica, ove sempre si offrono dei ceri ai santi, più grossi o più sottili, secondo i mezzi degli offerenti.

L'uso che se ne fece nell'antichità, ci è bellissimamente illustrato da una pittura della casa di Castore e Polluce (Helbig *Wandgem.* 1556), della quale ho fatto un

acquarello. Una sacerdotessa esce da un tempio, tenendo nella sinistra un piatto con delle erbe; colla destra regge una torcia grande, e dirige i suoi passi verso un altare di Priapo, vuoto ancora, mentre che un altro altare in mezzo alla base del quadro si mostra già coperto di frutta, tra le quali si vedono pure deposte delle torce più piccole di quella che tiene in mano la sacerdotessa, ma analoghe a tante altre in mano alle descritte figure. Altre due torce si vedono attaccate ad una colonnetta del tempio o della casa, e mi pare probabile che la stessa cosa si facesse nelle case private ai lararii, il cui tetto spesse volte troviamo sostenuto da colonnette, come in quello della casa dei Diadumeni.

Così questa pittura ci mostra l'uso delle torce in tre modi diversi, e credo che non v'ha bisogno di altri argomenti per confermare la mia spiegazione del finora non spiegato attributo.

OTTO DONNER - V. RICHTER.

DEL CAPUT AFRICAE NELLA SECONDA REGIONE DI ROMA.

Discorso letto dal sig. avv. G. Gatti *nell'adunanza solenne dell'Instituto dedicata al natale di Winckelmann* 1882.

(*Tav. d'agg. X*).

Le memorie storiche e monumentali di quella importante località sul Celio, che dai primi secoli dell'impero fino alla più tarda età di mezzo troviamo designata col nome di *Caput Africae*, sono così numerose, precise e concordi, che nulla si potrebbe desiderare di meglio per lo studio della topografia in quella parte dell'antica città. Mentre però cotesti antichi documenti hanno giovato a stabilire genericamente, aver esistito siffatto luogo nella seconda regione di Roma, e precisamente nel tratto che intercede fra il Colosseo e la chiesa dei ss. Quattro Coronati: per contrario ben poco se n'è finora dedotto per determinare, a qual sito preciso sia da attribuire, come propria denominazione, quella di *Caput Africae*; e niuna ricerca è stata fatta per chiarire quale ne fosse l'indole e la destinazione. Imperocchè i topografi e gli archeologi comunemente null'altro affermano, senonchè cotesto appellativo essere stato proprio di una via della regione Celimontana, la quale dipartendosi dalle adiacenze dell'anfiteatro tendeva al Laterano, e seguiva presso a poco la linea dell'attuale strada dei ss. Quattro [1]. A me sembra peraltro che dall'accurata analisi di tutte le memorie spettanti al Capo d'Africa e dal loro mutuo confronto possa ottenersi qualche risultato di maggiore rilievo, tanto per la topografia, quanto per la storia di un importante e poco noto istituto nei secoli imperiali di Roma.

[1] V. Nibby, *Mura di Roma* p. 172, 173; Bunsen, *Beschreib.* III, 1 p. 477; Becker, *de muris* p. 100, *Topogr.* p. 508; Urlichs, *röm. Topogr.* p. 101; Preller, *die Regionen* p. 120; Brunn, *Annali d. Instit.* 1849 p. 370; Canina, *Indicazione* (4ª ediz. 1850) p. 91; Jordan, *Topogr.* II p. 529, 547. Cf. Gregorovius, *Gesch. d. Stadt Rom im Mittelalter* (1865) V p. 646; Mommsen, *C.I.L.* V, 1039; De Vit, *Onomastic.* s. v,

Le più antiche memorie, nelle quali è ricordato il *Caput Africae*, sono le seguenti iscrizioni, quasi tutte relative a pedagoghi ed educatori di fanciulli:

1. *C. I. L.* 6, 1052

IMPERATORI · CAESARI
M · AVRELIO ANTONINO
AVG
L · SEPTIMI · SEVERI · PII
PERTINACIS · AVG · FILIO
DOMINO · INDVLGENTISSIMO
PAEDAGOGI · PVERORVM · A CAPITE
AFRICAE · QVORVM · NOMINA · INFRA
SCRIPTA · SVNT

TRYPHERVS · VER ·	LIB ·	PETIZACE	S · LIB ·
EVPERILEMPTV	S · LIB ·	ZOILLV	S LIB ·
EVTYFRO	N · LIB ·	FREQVEN	S LIB ·
TROPHIMVS VER ·	LIB ·	MODESTV	S LIB ·
POLLVX · VER ·	LIB ·	PATROCLV	S LIB ·
CHRYSOMALLV	S · LIB ·	HERME	S LIB ·
PHILOTERVS · VER ·	LIB ·	NICOMACHVS · VER	LIB ·
EVTYCHE	S · LIB ·	PAEDICV	S LIB ·
SPENDO	N · LIB ·	HERMOGENE	S LIB ·
PERSEV	S · LIB ·	NEON VER	LIB ·
HERME	S · LIB ·	ANEMVRIV	S · LIB ·
FELIX	S · LIB ·	EVTYCHE	S · LIB ·

PROCVRANTIBVS · SATVRNINO · ET · EVMENIANO
DEDIC · IDIB · OCT · SATVRNINO · ET · GALLO a. 198
COS

2. *C. I. L.* 6, 8986

paedagog .. A CAPVT AFRICA*e*
MESSALLA · ET *sabino . cos.* a. 214

3. *C. I. L.* 6, 8982

M · AVR · AMIN
NES · F · P · A
ACMAZON
TI · FRATRI
PAEDAGOGI · PVER · KAP · AFR

4. *C. I. L.* 6, 8983

D · M
P · AELIVS · AVG · LIB
LYCVS · PAEDAGOG
PVERORVM A CAPVT
AFRICAS

5. *C. I. L.* 6, 8984

D · M
NICERATVS · AVGVSTORVM · N̄ · SER
PAEDAGOGVS · A · CAPVT · AFRICAE
AELIAE · QVINTAE · ET · AEMILIAE · ANTHVSAE
CONIVGIBVS · FECIT · ET · SIBI · ET
VLPIO · VITALI · ET · DONATO · SERVO · FIDELIS
SIMO · ET · ATTEIANIS · SVCCESSAE · ET · PRIMITIVAE
ET · DVOBVS · INCREMENTIS VICTORI ET
CHRYSOMALLO · ET SI QVI DIO MALO
TEMPTET · RECEDAT · AB · HOC · SEPVLCHRO

6. *C. I. L.* 6, 8985

D · M ·
M · VLPIO
AGATHONICO
PAEDAGOGO
A CAPVT AFRI
CE

7. *C. I. L.* 5, 1039

D M
PHILAGRYPNO
AVG · VERN · EX · KAP
AFRICAES · QVI · VIX ·
ANN · XXII · MENS · VIII
DIEB · XXV · HELIODO
RVS · VNCTOR · AD
KAPVT · AFRICAES
BENEMERENTI
FECIT

8. *C. I. L.* 6, 8987

ALEXANDER
AVGG · SER FECT
SE BIVO · MARCO · FILIO
DVLCISIMO · CAPVTA
FRICESI · QVI · DEPVTA
BATVR · INTER · BESTITO
RES · QVI · VIXIT · AN · NIS
XVIII MENSIBV · VIIII
DIEBV · V · PETO · A BOBIS
FRA · TRES · BONI · PER
VNVM · DEVM · NE · QVIS
VII · TITE · LO MOLEStet
POS · MORtem meam

Il Becker ed altri con lui hanno creduto che di questi monumenti epigrafici il primo e più antico sia la base [n. 1] dedicata ad Antonino Caracalla nell' anno 198. Quindi è stato conchiuso, che la denominazione del Capo d'Africa possa avere le sue prime origini nei tempi di Settimio Severo; il quale era d'origine africano, ed aveva anche grandiosamente riedificato il *Septizonium* - come dice Sparziano [1] - perchè eccitasse l'ammirazione de'suoi connazionali, al primo loro giungere a Roma per la via Appia [2]. Ma se per un momento si prendano ad esame le riferite iscrizioni, è facile avvedersi, che l' appellazione *Caput Africae* si trova in tempi anche più antichi di Caracalla e di Severo. Di fatti io osservo in primo luogo, che in una di esse [n. 4] è nominato un *P. Aelius Aug(usti) lib(ertus)*; ed ognuno intende, come questo prenome e gentilizio non possano convenire che ad un liberto di Adriano. Inoltre un altro *P. A(elius)* si ha quasi certamente nell'iscrizione n. 3, insieme con un *M. Aur(elius)*: una *Aelia*, una *Aemilia*, un *Ulpius* sono ricordati nell'epitafio di Nicerato [n. 5]; ed un *M. Ulpius Agathonicus*, che al Cavedoni sembrò potersi riferire ai tempi di Traiano [3], è menzionato nell'epigrafe n. 6. Questo complesso di gentilizî, in persone di condizione libertina, quantunque non sia prova certa di epoca anteriore agli ultimi Antonini, purtuttavia ne porge notevole indizio: e probabilmente i due Augusti, de'quali il pedagogo Nicerato si dice servo, erano M. Aurelio e L. Vero [4]. Ad ogni modo l'esempio certo di un *paedagogus puerorum a Caput Africae* liberto

[1] *In Sever.* c. ult.
[2] V. Becker, *Topogr.* p. 508; Brunn l. c. p. 377.
[3] *Bull. d. Instit.* 1850 p. 160.
[4] Nell'iscr. n. 8, il Brunati (*Mus. Kircher.* p. 108 n. 247) e P. E. Visconti (*Atti d. accad. rom. d'arch.* VI p. 43) hanno opinato, che l'*Alexander Augg. ser.* fosse servo dei due Filippi. Ma se volesse supporsi che il figliuolo di lui avesse desunto il cognome di *Marcus* dal prenome di un suo congiunto liberto imperiale, anche quest'epitafio potrebbe attribuirsi ai tempi di M. Aurelio imperante col fratello.

di Adriano, ci rende sicuri che la denominazione del Capo d'Africa si aveva fin dai primi decennii del secondo secolo, e non soltanto alla fine di esso e nel secolo terzo.

I documenti dei secoli successivi ci aprono la via ad investigare, di qual luogo propriamente ed originariamente fosse propria l'appellazione predetta. Nel *Curiosum urbis* e nella *Notitia regionum* il *Caput Africae* è noverato fra i luoghi contenuti nella seconda regione, ed indicato specialmente in quel gruppo sul Celio, ov'erano la stazione della 5ª coorte dei vigili, gli accampamenti dei peregrini, l'*arbor sancta*, la casa dell'imperatore Filippo [1]. Nulla è stato mutato od aggiunto all'indicazione di cotesta serie di luoghi nelle interpolazioni posteriormente fatte all'antica recensione dei cataloghi regionarii, e neppure in quelle della scuola di Pomponio Leto nel secolo XV [2]. Più precisa e di assai maggior pregio è la designazione del *Caput Africae*, quale è data dall'anonimo di Einsiedlen nel suo itinerario della città di Roma. Sulla linea ch'egli descrive dalla porta di s. Pietro alla porta Asinaria, dopo avere ordinatamente noverato sulla destra e sulla sinistra i più insigni luoghi che s'incontravano, giunto al foro romano e traversando *per arcum Severi*, continua l'indicazione dei monumenti che seguivano fino al Laterano. E a sinistra addita: s. Adriano, i ss. Cosma e Damiano, il palazzo di Nerone, s. Pietro in Vincoli, l'anfiteatro Flavio, s. Clemente, il monastero d'Onorio, l'acquedotto Claudio, il patriarchio lateranense; a destra: *s. Maria antiqua* [3], s. Teodoro, il Palatino, l'arco di Tito, l'arco di

[1] V. Urlichs, *cod. topogr.* p. 4, 5; Jordan, *Topogr.* II p. 543.

[2] V. Urlichs, l. c. p. 35; De Rossi, *Note di topogr. rom.* in *Studi e documenti di storia e diritto* 1882 p. 74.

[3] Non è improbabile, che la chiesa di *s. Maria antiqua* (ora s. Maria nova) sia erroneamente designata sulla destra, invece che sulla sinistra. E l'errore potè derivare da ciò, che l'anonimo, desumendo da una carta topografica le indicazioni dei luoghi, le quali in quel punto erano più che altrove numerose, trovò le parole « *s. M. antiqua* » materialmente scritte sulla destra della linea tracciata,

Costantino, la Meta sudante, il Capo d'Africa, i ss. Quattro Coronati, la basilica di s. Giovanni in Laterano [1]. Ora se si ponga mente al fatto, che parmi non essere stato osservato finora, cioè che i cataloghi regionarii non riferiscono giammai le denominazioni delle strade e dei vici, ma danno unicamente l'indice dei principali monumenti ed edificî pubblici o privati, ch' erano dentro i confini di ciascuna regione; facilmente se ne deduce, che l'appellazione *Caput Africae* non può convenire originariamente ad una via, sibbene deve attribuirsi ad un monumento, ad un edifizio, ad un luogo in somma che sorgesse distinto ed avesse speciale destinazione.

Quanto poi alla topografia einsiedlense, già il comm. de Rossi ha dichiarato, come l' autore di essa, annoverando le serie degli edificî che si succedevano alla destra e alla sinistra di alcune grandi linee, desunse le denominazioni di essi da una carta topografica della città [2]; che egli per tal modo riduceva quasi ad un indice dei più cospicui monumenti sacri e profani di Roma, tuttora visibili ai tempi in circa di Carlo Magno. Or bene, neppure in questo itinerario ricorre giammai il nome d'una via o d'un vico; mentre poi il *Caput Africae* è annoverato insieme con altri pubblici edifizi, e additato sulla destra di una linea, che dalla Meta sudante si diriga ai ss. Quattro Coronati. Una sola eccezione si trova nel primo tratto della topografia, ove dall'anonimo di Einsiedlen sono nominati il *vicus longus* e il *vicus patricius* [3]. Ma questa eccezione,

mentre si riferivano alla chiesa, che nella carta era posta certamente al suo luogo, sulla sinistra. Così, nello stesso tratto dell'itinerario l'arco di Tito ha la doppia nomenclatura di *Arcus Titi et Vespasiani* e di *Testamentum* (V. Jordan, *Topogr.* II p. 343). La prima si trova inesattamente indicata a sin., la seconda a d. Forse così cadeva materialmente la scrittura sulla carta che avea sott'occhio l'Einsiedlense.

[1] V. Urlichs, l. c. p. 74, 75; Jordan, *Topogr.* II p. 654, 655.

[2] *Roma sotterr.* I p. 154; *Piante di Roma* p. 70, 71. Cf. Jordan *Topogr.* II p. 334.

[3] Urlichs, l. c. p. 70, 71; Jordan, l. c. p. 646, 647.

anzichè contraddire, conferma la enunciata regola generale; perocchè i predetti vici sono ricordati unicamente come aggiunto topografico di monumenti, non come indicazione principale: *sci Vitalis in vico longo, scae Euphemiae in vico patricii, Pudentiana in vico patricii.* Rimane dunque indubitato, che l'indicazione del Capo d'Africa registrata nelle *Notitiae regionum* del secolo quarto, e nella topografia einsiedlense, non può applicarsi ad una via; ma dovette esser propria di un edificio o di un monumento cospicuo nella regione del Celimonzio.

Non intendo dire con ciò, doversi escludere dall'elenco dei vici di Roma il *vicus Capitis Africae*, che saggiamente il Jordan aggiunse a quelli urbani della seconda regione [1]; distinguendolo peraltro dal *vicus Africus* ch'era sull'Esquilino nei confini della regione quinta [2], e che a torto taluni topografi hanno identificato col *vicus Capitis Africae*, quasichè questo fosse il principio - il *caput* - di quello [3]. Dico solamente che *Caput Africae* non fu denominazione propria e primitiva di quella via, siccome è stato fino ad ora generalmente creduto; ma nella sua prima origine spettava ad un edificio o monumento speciale, presso cui correva quel *vicus*, e dal quale perciò in seguito il vico stesso derivò l'appellazione di *vicus Capitis Africae* [4].

[1] *Nuove mem. d. Instit.* p. 227; *Topogr.* II p. 298, 588. Cf. Urlichs, *cod. topogr.* p. 58.

[2] Varrone *L. L.* V, 159. Il ch. Jordan (*Topogr.* II p. 587, cf. p. 351) adoperando un testo inesatto del *liber pontificalis*, crede farsi menzione del *vicus Africus* nel c. 79 della vita di Leone III, ove è ricordato l'*oratorium s. Agathae quod ponitur in monasterio apud Africi*; e seguendo l'opinione del Piale (*Della Subura*, p. 24) pone quest' oratorio fra s. Eusebio e s. Vito. Ma, secondo i migliori codici, il citato passo del *liber pontificalis* va letto « *in monasterio Caput Africi* »; e perciò non dee riferirsi al *vicus Africus* dell'Esquilino, ma sibbene al *Caput Africae* del Celio.

[3] V. Nardini *Roma ant.* II p. 16; Canina, *Indicaz.* (1850) p. 91; de Rossi, *Bull. arch. crist.* 1879 p. 80. Cf. Nibby, note al Nardini l. c., e *Mura di Roma* p. 173 nota 239; Piale l. c. p. 23, 24.

[4] Nella stessa guisa sappiamo che i nomi di quasi tutti i vici della città erano derivati dall'edificio o monumento principale che

Ciò posto, s'intende chiaramente il significato di una minuziosa avvertenza filologica del grammatico Probo. Il quale, accennando appunto al vico del Capo d'Africa, osserva che la sua vera appellazione dev'essere « *vico Capitis Africae, non vico Caput Africae* » nella stessa guisa che doveva dirsi « *vico Castrorum, non vico Castra, vico* [*S*]*tabuli proconsulis, non vico* [*S*]*tabulum proconsulis* » [1]. Cosicchè in queste parole è manifesto l'insegnamento, che il nome *Caput Africae* era proprio di un luogo distinto dal vico, il quale ne aveva soltanto la denominazione derivata.

Intorno all'origine di siffatta denominazione nulla saprei aggiungere alle sagaci congetture del Preller e del Jordan [2]: i quali, confrontando il nome *Caput Africae* coi somiglianti *capita Bubula*, *caput Canteri*, *caput Gorgonis* ecc. attribuiti ad altri luoghi della città, e manifestamente derivati da rappresentanze forse scolpite in marmo, deducono che nel sito denominato *Caput Africae* vi fosse probabilmente una testa rappresentante l'Africa [3].

sorgeva loro dappresso. E con questo criterio generale il ch. comm. Lanciani ha recentemente dimostrato, che il *vicus Vestae* nell'ottava regione — nominato per la prima volta in un frammento epigrafico trovato, or sono pochi anni, a s. Paolo fuori le mura — era quella via che correva alla radici del Palatino, dietro il tempio dei Castori e quello di Vesta, dal quale trasse il suo nome (ap. Fiorelli, *Notizie di scavi* 1882 p. 230, 235).

[1] *Gramm. Lat.* ed. Keil IV p. 198, v. 24, 25. Cf. Jordan, *Topogr.* II p. 589 e 595.

[2] Preller, *die Region.* p. 120; Jordan, *Topogr.* II p. 529, 547; Urlichs, *Topogr.* p. 101. Cf. *Nuove Mem. d. Inst.* p. 237.

[3] A titolo soltanto d'ilarità ricorderò qui la nuova opinione circa l'origine del nome *Caput Africae* stampata l'anno scorso dall'ab. Adinolfi (*Roma nell'età di mezzo* I p. 336). Il quale, quanto fu assiduo ed infaticabile nel frugare i documenti del medio evo in archivi pubblici e privati, altrettanto fu ignaro delle cose antiche e trascurò i più ovvii monumenti della classica età, del pari che tutti i moderni scritti di storia e di archeologia. Egli ignorando totalmente che il Capo d'Africa è menzionato nelle iscrizioni dei secoli dell'impero, nei cataloghi regionari e nell'itinerario di Einsiedlen — che pur cita talvolta come « anonimo del Mabillon » — e facendo una

Ed il Jordan ha pure opinato, che il capo di questa provincia fosse apposto alla casa di un trionfatore abitante sul Celio; essendo d'altronde ben note le rappresentanze delle province in monumenti commemoranti la sottomissione delle medesime.

L'appellazione del Capo d'Africa, o piuttosto del vico che dal Capo d'Africa avea tratto il nome, restò sempre in uso nell'età di mezzo, e la troviamo anche in tardi documenti dei secoli XIV e XV. Non ricorre giammai nelle diverse antiche recensioni delle *Mirabilia*, nè in quelle posteriormente breviate od interpolate, ovvero amplificate con la rinascenza delle lettere: quantunque non possa dubitarsi che sia rimasta costante ed inalterata attraverso quei secoli. Nel *liber pontificalis*, al cap. 79 della vita di Leone III, è ricordato un donativo fatto da quel pontefice *in oratorio s. Agathae quod ponitur in monasterio Caput Africi* [1]. Di questo luogo monastico, che nel secolo ottavo - cioè in circa nello stesso tempo che fu compilata la topografia dell'anonimo di Einsiedlen - era situato al Capo d'Africa, io non conosco altra positiva memoria [2]. Credo

strana confusione di luoghi e di tempi, crede di poter derivare la denominazione *Caput Africae* da una frase tutta propria della lingua italiana, che avrebbe dovuto essere già in uso alla metà del secolo V, quando i Vandali condotti da Genserico saccheggiarono Roma. Afferma in fatti l'Adinolfi che gran parte delle truppe di Genserico era soldatesca « incolta nell'Africa »; e congettura che « questi soldati dell'Afri« ca avessero *fatto capo* e sentina (!) nell'alte vicinanze della chiesa « di s. Stefano, e da tal fatto aver preso nome il suo sito di Capo « d'Africa ». Laonde tale denominazione sarebbe nata come « triste « ricordanza dei luoghi dove que' barbari avevano *fatto capo*, rammon« tandovi il bottino ». — Eppure il libro dell'Adinolfi è stato giudicato in un recentissimo scritto (*Archivio stor. ital.* tom. X, 1882 p. 417) « la PRIMA opera originale e sistematica che si sia composta sulla topografia di Roma medievale.... uno di quei lavori che formano epoca... e qualche cosa di analogo agli *Annali* del Muratori »!

[1] *Lib. pontif.* ed. Vignoli II p. 293; Zaccagni, *Catal. magnus* ap. Mai *Spicil. Rom.* IX p. 385, 395.

[2] Nell'anno 1689 il Ciampini trovò nel *Claudium* alcuni affreschi cristiani (cod. Vatic. 7849; Paciaudi, *de balneis sacris* p. 82 segg.

peraltro che ad esso si riferisca l'indicazione « *Monasterium Agathae* », che nel libro di Cencio Camerario trovasi in mezzo al gruppo delle chiese di s. Lorenzo in Miranda, del monasterio *Palladii* o *in Pallara*, dei ss. Quattro Coronati, e di s. Cesario sull'Appia [1]. Imperocchè appunto fra il monastero *in Pallara* situato verso l'estremità orientale del Palatino, e la chiesa dei ss. Quattro cade l'ubicazione del *Caput Africae* [2].

Di un'altra chiesa però, che sorgeva in quella medesima località, abbiamo copiose ed importanti memorie dalla fine del secolo XII al XV; le quali riescono assai concludenti per determinare con sufficiente precisione la giacitura e la linea della via denominata dal Capo d'Africa.

È questa la chiesa di s. Stefano, che i documenti medievali concordemente e costantemente appellano « *ecclesia sci Stephani in* (o *de*) *Capite Africae* ». Nel *liber censuum* di Cencio Camerario è annoverata fra quelle, il cui clero riceveva il *presbyterium* di sei denari *pro thuribulo* nell'occasione della solenne processione nella seconda festa di Pasqua [3]. Sul cadere del secolo XII essa dipendeva dalla chiesa di s. Giovanni a porta Latina: e fra i canonici di questa e il clero di s. Clemente si agitarono controversie, sotto il pontificato d'Innocenzo III, circa i diritti di giurisdizione sulla chiesa di s. Stefano. Il card. Cencio Savelli, titolare dei ss. Giovanni e Paolo, fu dal papa depu-

Lanciani, *Acque* p. 159), che il comm. de Rossi (*Bull. arch. crist.* 1868 p. 42, 43) giudicò del secolo nono. La parte inferiore di quell'abside dipinta è stata testè riconosciuta dall'Armellini (*Cronichetta* 1881 p. 28). Spetterebbero forse queste pitture e quest'abside all'oratorio di s. Agata *ad Caput Africae*?

[1] « *Hoc est presbyterium quod datur presbyteris romanis pro thu-* « *ribulo: . . . . . sco Laurentio in Miranda* 2 *soll., monasterio Palladii* « 2 *soll., monasterio Agathae* 2 *soll., scis Quatuor* 2 *soll., sco Caesario* « *Graecorum* 2 *soll.* » Mabillon, *Iter italic.* II p. 191.

[2] V. Jordan, *Topogr.* II p. 508 seg.

[3] « *S. Stephano de Capite Africae VII den.* »: Mabillon, *Iter italic.* II p. 194.

tato arbitro nella questione; e il 21 marzo 1215 pronunziò decisione favorevole al clero di s. Giovanni a porta Latina. Salito poi al supremo pontificato col nome di Onorio III, in una bolla dell' 8 novembre 1217 confermò solennemente la sentenza d'arbitrato emessa due anni innanzi; come del pari fu nuovamente confermata dal papa Innocenzo IV con bolla dell'8 marzo 1243. In tutti i documenti relativi a questi fatti, e che il Crescimbeni ha pubblicato dalle originali pergamene conservate nell'archivio della basilica Lateranense [1], la chiesa di cui parliamo, è costantemente denominata *s. Stephani in Capite Africae:* e con queste stesse parole è anche indicata in altra bolla di Gregorio IX, del 3 febbraio 1228, fra le *capellae* sottoposte alla giurisdizione di s. Giovanni a porta Latina [2]. Essa adunque era certamente situata nel vico del Capo d'Africa: ed analizzando alcuni documenti che alla medesima si riferiscono, credo di poterne determinare con qualche esattezza il sito preciso.

Da un ms. dell'archivio Lateranense lo stesso Crescimbeni [3] ha pubblicato l'inventario di tutti i beni spettanti a quella patriarcale basilica, compilato nell'anno 1300 dal canonico e vicario della medesima, Niccolò Frangipane. Poichè la chiesa di s. Stefano *in Capite Africae* apparteneva a s. Giovanni a porta Latina, e questa alla sua volta dipendeva dalla basilica Lateranense; così nel predetto inventario è registrata l'esatta ubicazione dei fondi da queste due chiese posseduti. Ivi in primo luogo si legge: « *Ecclesia s. Stephani in Capite Africae cum domi-* « *bus et omnibus suis pertinentiis eidem ecclesiae s. Johan-* « *nis ante portam Latinam est subiecta: cuius ecclesiae* « *hii sunt fines. Ab uno latere tenet ecclesia sanctor. Qua-* « *tuor Coronatorum, ab alio dicta ecclesia s. Johannis*

[1] *Istoria della ch. di s. Gio. avanti porta Latina* p. 191-194.

[2] « *Ecclesiam s. Iohannis ante portam Latinam cum capellis suis, videlicet s. Stephani in Capite Africae, s. Laurentii iuxta porticum B. Petri* etc. » *Bullar. Lateran.* p. 72; Crescimbeni l. c. p. 164.

[3] L. c. p. 203 segg.

« *ante portam Latinam, ab omnibus aliis lateribus sunt* « *viae publicae* » [1]. Egli è dunque evidente, che la chiesa stava sull' angolo di due vie, nel punto cioè del loro incrociamento; ed una di queste due vie era certamente quella denominata *Capitis Africae*. Le case poi possedute dalla chiesa di s. Giovanni a porta Latina, e che erano adiacenti alla chiesa di s. Stefano, sono descritte nel medesimo inventario per modo, che formano una serie continua; ed a tutte è comune l'indicazione di due confini: *ab uno latere tenet ecclesia ss. Quatuor Coronatorum - ab alio est via publica* [2]. Ognun vede pertanto, come queste case fossero allineate sopra la medesima via, ove trovavasi la chiesa di s. Stefano: dietro ad esse, in una zona parallela alla strada, si estendevano i possedimenti della chiesa dei ss. Quattro.

L'ultima casa nella serie predetta è semplicemente indicata come *alia domus ibidem, que dicitur turris nova, quam nunc tenent heredes domini Gregorii Fraiapanis.* Ora, nell'archivio di s. Maria in via Lata il Galletti trascrisse un istromento dell'8 dicembre 1289, col quale *Gregorius Fraiapane et Nicolaus canonicus basilicae principis apostolorum* [3] *pater et filius*, danno in affitto *Andreae Zuzulo calzulario duas domos, unam terrineam et unam solaratam, et unum ortum... positas in urbe in contrata viae Maioris inter hos fines ad domum et ortum. A I latere tenet Thomas de Bono, et nosmet tenemus et domus de viculo Capite Africae; a II tenet ecclesia sci Stephani de Capite Africae; a III est via et nosmet tene-*

[1] Cf. Crescimbeni l. c. p. 168, 206.

[2] Tali sono le case tenute da *Jacobus de Pace*, da *Blasia uxor Sabutii*, da *Vegniate*, da *Jacobus Capudgalli* (v. Crescimbeni l. c. p. 205, 206).

[3] Cotesto Nicolò Frangipani è certamente la stessa persona, che nel 1300 compilò l'inventario dei beni della basilica Lateranense, dopo essere stato trasferito dal capitolo Vaticano, cui apparteneva nel 1289, a quello del Laterano. — Dagli allegati documenti risulta pure, che il padre di lui, Gregorio, morì nell'intervallo dal 1289 al 1300.

mus domum in qua habitat Petrus ferrarius; a IIII ante est via publica [1]. Parecchie case possedevano adunque i Frangipani in quel punto: e siccome la *via publica* sopra indicata è certamente la via Maggiore, l'altra strada doveva sboccare su questa, ed essere diretta verso le alture del Celio.

Ciò viene confermato dalla confinazione di un' altra serie di case possedute in quel sito medesimo dalla chiesa di s. Giovanni a Porta Latina: le quali case, limitrofe anch' esse l'una all'altra, avevano comuni i confini: *retro sunt horti - ante est via publica* [2]. Imperocchè questa serie, descritta nell' ordine inverso a quella precedente, incomincia coll' indicare « *in Capite Africae unam domum ante ecclesiam s. Pastoris, quam nunc tenet Iohannes Andreae* [3] *de via Maiori, cuius hii sunt fines. Ab uno latere tenent heredes Gregorii Freiapanis, ab alio Romanus Blasii, ab alio retro sunt horti, ab alio ante est via publica*. La chiesa di s. Pastore, ch'era situata sulla via Maggiore non lungi dalla basilica di s. Clemente [4], e i fondi dei Frangipani, ch'erano posti *in contrata viae Maioris*, ci fan sicuri che anche questa seconda serie di case era sulla stessa via trasversa che or ora abbiamo riconosciuta. Anzi possiamo affermare di più, che le due serie indicate trovavansi l'una di fronte all'altra su quella via;

[1] Cod. Vatic. 8050 f. 63: cf. Gregorovius, *Gesch.* V p. 646.

[2] Queste sono le case tenute da *Joannes Andreae*, da *Loffreducius Spoletinus*, da *Romanus Blasii*, da *Paulus de Scotta et Petrus Filippi*, dal *filius Marinelli Macellarii* (v. Crescimbeni l, c. p. 204, 205); e fors' anche le due altre, per le quali il Crescimbeni (p. 206) non seppe leggere i nomi dei possessori.

[3] Il Crescimbeni lesse *Andrea*: io non ho avuto agio di esaminare il cod. dell'archivio Lateranense, ma tengo per indubitata la lezione *Andree*.

[4] Dal catasto dell'ospedale di ss. Sanctorum per l'anno 1462 (fol. 162') si rileva che in quel tempo rimaneva ancora in piedi la tribuna della chiesa di s. Pastore: « *ecclesia s. Pastoris prope s. Clementem, de qua non restat nisi pars tribunae* ». Cf. anche Rondinini, *De s. Clem.* p. 272; Jordan, *Topogr.* II p. 120; Zaccagni, *Catal. magn.* ap. Mai, *Spicil. Rom.* IX p. 487; Armellini, *Cronichetta* 1878 p. 30.

essendochè il compilatore dell'inventario seguì accuratamente l'ordine di successione in cui erano i fondi descritti. In fatti incomincia da quello tenuto da Giovanni di Andrea, confinante colle proprietà dei Frangipani sulla via Maggiore; e procede ordinatamente fino alla casa *quam tenet... filius Marinelli Macellarii*, che da due lati confinava con pubbliche vie, e perciò era su quello stesso crocicchio ove abbiamo trovato la chiesa di s. Stefano. Partendo poscia dal lato opposto e dalla casa *quam tenet Iacobus de Pace*, che parimenti avea pubbliche strade da due lati, ritorna verso la via Maggiore alla *turris nova* posseduta dai Frangipani.

Da questa minuta analisi si deduce con certezza: 1° che la chiesa di s. Stefano era situata sopra una via normale alla via Maggiore; 2° che le case fiancheggianti cotesta via trasversa confinavano posteriormente, quelle di una parte con orti, quelle dell'altra con possessioni della chiesa dei ss. Quattro Coronati; 3° che questa duplice serie di case, edificate sui due margini della via, si estendeva dal crocicchio ove trovavasi la chiesa di s. Stefano sino alla via Maggiore, e alle proprietà dei Frangipani. Ma tra i fondi ivi posseduti dai Frangipani abbiamo trovato due case sull'angolo formato dalla via Maggiore con un' altra strada ad essa normale; e queste case confinavano con una *domus de viculo Capite Africae*; mentre dall'altra parte coll'indicazione « *in Capite Africae* » incomincia nell'inventario Lateranense la descrizione delle case poste a destra e a sinistra della predetta via normale alla Maggiore. Non si può dunque dubitare, che questa fosse la via denominata dal Capo d'Africa: la quale distaccandosi dalla via Maggiore poco al di là del Colosseo, e quasi dicontro alla chiesa di s. Pastore, si dirigeva verso s. Tomaso *in formis* e la Navicella [1]. Questa via è esattamente descritta nella

[1] La via continuava nella stessa direzione anche al di là della *forma Claudiana*, traversandone gli archi sulla piazza della Navicella; come sagacemente avvertì Flaminio Vacca, *Mem.* 119 (ap. Fea, *Miscell.* I p. 104). Cf. Lanciani, *Acque* p. 154.

Bolla di Onorio III, del 25 Febbraio 1217, con la quale ai Trinitarii di s. Tomaso *in formis* sono confermate le possidenze spettanti a quella chiesa. Dopo nominata la parte del Celio ch'era *post absidam et inclaustrum ecclesiae B. Mariae in Domnica* e la *formam super ecclesia sci Thomae*, si aggiunge: « *montem cum formis et aliis aedificiis positum inter clausuram Clodei* [gli avanzi certamente del tempio di Claudio] *et inter duas vias: unam videlicet qua a praedicta ecclesia sci Thomae itur ad Coliseum et alia qua itur ad scos Johannem et Paulum* [1] ». La prima di queste due vie era quella del Capo d'Africa, che abbiamo testè riconosciuta: e di fatti, nella medesima Bolla, sono poco appresso menzionate le *domos ad Capud Africae*, che la chiesa di s. Tomaso ivi stesso possedeva [2].

In tal modo si trovano in pieno e perfetto accordo tutte le memorie registrate negli allegati documenti. I fondi dei Frangipani presso lo sbocco della via del Capo d'Africa sulla via Maggiore, ben convengono alle adiacenze del Colosseo ch'essi alla fine del secolo XIII tenevano fortificato e circondato d'opere di difesa: alle case sul margine destro della via si addicono a confine posteriore gli orti, corrispondenti a quella larga zona di terreno che corre lungo il lato orientale del *Claudium*, ove le recenti esplorazioni fatte anche a notevole profondità non hanno dato alcun indizio di antiche fabbriche: dietro le case del margine sinistro erano i fondi attenenti alla chiesa dei ss. Quattro, nell'area appunto ove sorge quel vetustissimo santuario ed ove sono apparsi, anche recentemente, avanzi di privati edificî romani e medievali [3]. Tutto ciò c'induce a riconoscere sicuramente la via *Capitis Africae*, sulla quale era la chiesa di s. Stefano, in quella che certamente seguendo la direzione di una strada antica, fino ai nostri giorni è stata nominata *via della Navicella*, ed

[1] *Bullar. Vatican.* tom. I p. 101.
[2] L. c. p. 102.
[3] De Rossi, *Bull. arch. crist.* 1872 p. 161; Lanciani, *Acque* p. 156. Cf. Bartoli, *Mem.* 11 (ap. Fea *Miscell.* I p. 224).

ora in gran parte è scomparsa per la sistemazione del nuovo quartiere del Celio. A questa via corrispondono con ogni esattezza i dati topografici che abbiamo studiato; questa sola, in tutta l'area compresa fra il Colosseo, la Navicella e i ss. Quattro, si trova indicata nelle piante più antiche di Roma; nè d'alcun'altra è stata trovata mai traccia, mentre pure per la nuova via Celimontana e per la fondazione dei vari edificî che ora sorgono in quel quartiere, si è scavato il terreno a non piccola profondità.

La direzione dell'antica via e del *vicus Capitis Africae* non era stata giammai discussa: i topografi hanno soltanto affermato - siccome ho già enunciato di sopra - che *Caput Africae* era il nome d'una strada urbana, la quale dal Colosseo si dirigeva verso il Laterano, e corrispondeva all'odierna via dei ss. Quattro Coronati. Certo è, che niun antico documento viene in aiuto per determinare la linea seguita da quella via; e l'averla supposta coincidere approssimativamente con la strada dei ss. Quattro non ha alcun fondamento storico o monumentale. Dalle indicazioni dei cataloghi regionari e dalla topografia einsiedlense si deduce soltanto, come abbiamo veduto, che un luogo speciale e notevole, denominato *Caput Africae*, era visibile nello spazio frapposto fra il Colosseo, s. Stefano Rotondo e i ss. Quattro: ma che, la via, su cui trovavasi il *Caput Africae* e che da questo edifizio derivò il suo nome, corresse in una direzione piuttosto che in un'altra, non se ne avea prova od indizio di sorta. L'esame minuto ed accurato dei documenti medievali ci ha condotto a determinarne la giacitura, la linea, l'estensione: e su questa base ho tentato di ricostruire nell'unita pianta (*Tav. d'agg. X*), delineata su quella del Bufalini, una nuova topografia di questa parte della regione Celimontana negli ultimi tempi dell'età di mezzo.

Non credo dover trascurare, su quest'argomento, un'altra critica osservazione. Se la regione, o tutto il *vicus Capitis Africae*, si fosse esteso - giusta l'opinione comune -

nella direzione dal Colosseo ai ss. Quattro, anche a questa chiesa avrebbe dovuto applicarsi la designazione topografica *ad Caput Africae* o *in Capite Africae*, come la avevano il monasterio e l' oratorio di s. Agata, la chiesa di s. Stefano, le case edificate in quel luogo; le quali nei più antichi come nei più recenti documenti portano sempre quell' aggiunto topografico. Che anzi alla chiesa dei ss. Quattro, più che a qualunque altra delle vicinanze, sarebbe convenuta quella locale designazione; essendo essa il monumento cristiano più antico, ed anche per la sua mole colossale più importante di ogni altro edifizio circonvicino [1]. Invece, tuttochè menzionata in moltissimi documenti, e in atti pubblici ed officiali di ogni tempo, la chiesa dei Quattro Coronati o è indicata senz' altro aggiunto, o ha quello di *ad Celio Monte* [2], del pari che quella di s. Stefano Rotondo: giammai si trova designata come esistente presso il Capo d'Africa. Quest' argomento negativo ha, nel caso, valore di positiva testimonianza; e ci fa certi, che il *vicus Capitis Africae* non si estendeva alla chiesa dei ss. Quattro, ma era limitato ad oriente dalla via, in cui trovavasi l'altra chiesa dedicata a s. Stefano ed esistente *in Capite Africae*.

Di questa medesima chiesa di s. Stefano *in Capite Africae* abbiamo memoria anche nell' elenco delle chiese di Roma compilato sulla fine del secolo XIV, che trovasi ms. nella biblioteca dell' università di Torino [3]. Quivi fra le chiese della seconda categoria, *quae dicitur ss. Cosmae et Damiani*, è nominata quella di s. Stefano *in Caprafice* [4]: denominazione evidentemente corrotta, per errore

[1] De Rossi, *Bull. arch. crist.* 1879 p. 88 e segg.

[2] Così nel codice di Berna del martirologio geronimiano: v. de Rossi l. c. p. 79, 81.

[3] Cod. Lat. 749 (catal. moderno D. III. 38). Fu pubblicato dal Papencordt, *Gesch. Roms* p. 53 segg. e compendiariamente dell'Urlichs, *Cod. topogr.* p. 170 segg.

[4] L'intiera indicazione è: *(ecclesia) sci Stephani in Caprafice habet unum sacerdotem* (Papencordt l. c. p. 56) ». E di un solo prete addetto a questa chiesa è pur memoria nel citato inventario del Frangipani: v. Crescimbeni, *s, Gio. a, p. Latina* p. 190, 206.

degli amanuensi, dalla sua genuina *in Capite Africae*. Infatti nella inedita *Descriptio Urbis Romae*, compilata per ordine di Martino V da Nicola Signorili segretario del senato romano, al capitolo « *Quot ecclesias habeat civitas romana* », nella *secunda partita quae dicitur ss. Cosmae et Damiani*, è registrata la chiesa *s. Stephani in Capite Africae* in un gruppo che comprende altresì quelle di s. Pastore, di s. Clemente, dei ss. Quattro Coronati [1]. Le prime due erano sulla via Maggiore, a poca distanza l'una dall'altra; quella di s. Stefano era sulla via del Capo d'Africa: e perciò il catalogo signoriliano la indica dopo s. Pastore e s. Clemente, ma prima dei ss. Quattro. Dal che apparisce, nel citato elenco essere esattamente conservato in questa parte, come pure in altre molte e quasi sempre, l'ordine o successione topografica in cui trovavansi realmente situate le chiese descritte.

Nella maggior parte dei documenti da me citati a proposito della chiesa di s. Stefano *in Capite Africae* è puranco nominata, ma sempre distintamente e separatamente, la chiesa di s. Stefano *in Coelio monte*. Non occorrerebbe quindi neppure parlare della distinzione da mantenersi fra le due chiese, che senz'ombra di critica storica autori antichi e moderni confondono insieme, ed identificano in una sola [2]; se non potessi additare la prima origine, come a me sembra, di siffatta confusione. Questa devesi ai canonici della basilica Lateranense; i quali circa la metà del secolo XV, quando il papa Nicola V assegnò la chiesa di s. Stefano *in Coelio monte* agli Agostiniani di s. Paolo primo eremita, vollero a costoro contrastarne il diritto di possesso. Ma respinte più volte le loro pretese, e specialmente sotto il pontificato di Gregorio XIII, il quale accordò la suddetta chiesa al Collegio Ungarico da lui fon-

[1] Cod. dell'archivio Colonna, cod. Vatic. 3536, ed altri tuttora inediti; intorno ai quali v. de Rossi, *Stefano Porcari* (in *Studi e Doc. di st. e dir.* 1881) p. 84 nota 1.

[2] Soresini, mss. nell'archivio Lateranense, presso il Crescimbeni op. cit. p. 169; Nardini, *Roma antica* II p. 16, ecc.

dato, i canonici non si acquietarono. E rinnovate le loro istanze al pontefice Sisto V, presentarono una « informatione sopra le ragioni, che la chiesa Lateranense have sopra santo Gio. ante portam Latinam, et s. Stefano Rotondo alias in monte Coelio seu Capite Africae » [1]. Ed in questa memoria produssero gli antichi documenti relativi alla incontrastata dipendenza di s. Stefano *in Capite Africae* da s. Giovanni a porta Latina; e con la semplice affermazione, che le appellazioni *in Coelio monte* ed *in Capite Africae* erano del tutto identiche, credettero di aver dato con ciò la prova positiva dei loro diritti sopra s. Stefano Rotondo. I canonici nulla ottennero: ma con quei loro atti produssero tale confusione nei documenti relativi alle due chiese celimontane di s. Stefano, che molti scrittori posteriori hanno riferito tutte quelle memorie ad una chiesa sola, che giudicarono essere stata indistintamente appellata *in Capite Africae* ed *in Coelio monte*.

Di un'altra chiesa *in Capite Africae* è fatta menzione da Fulvio Orsino [2], a proposito della iscrizione di un *paedagogus puerorum a caput Africae* [3]. Sarebbe stata situata poc'oltre il Colosseo; ed è dall'Orsino descritta così: « *Loci qui Caput Africae appellabatur, meminit Publius Victor in regione secunda Coelimontium; pauloque ultra Titi amphitheatrum fuisse indicio nobis est, quod ecclesia ibi divo Andreae dicata, nunc autem diruta, avorum nostrorum temporibus* in Capite Africae *dicebatur; ut in vetustis multorum pontificum, et in primis Honorii III de Lateranensi parochia monumentis ipsi observavimus* ». Ma di questa chiesa di s. Andrea *in Capite Africae* io non ho trovato alcuna memoria nè indizio; e credo che Fulvio Orsino abbia confuso insieme la chiesa di s. Andrea

[1] Edita dal Crescimbeni, l. c. p. 187. Da questo documento è manifesto che nel secolo XVI la chiesa di s. Stefano *in Capite Africae* non esisteva più.

[2] *Imag. et elogia* p. 94. Cf. Preller, *die Region.* p. 120.

[3] È quella di *P. Aelius Lycus* da me data al n. 4 (= *C. I. L.* 6, 8983).

in Tabernola [1] con quella di s. Stefano *in Capite Africae*, attribuendo alla prima la designazione topografica ed i documenti pontificii, segnatamente di Onorio III, che spettano e realmente si riferiscono alla seconda.

Ma lasciando oramai da parte questi documenti di tarda età, i quali mentre provano che il *vicus Capitis Africae* mantenne inalterata la sua denominazione attraverso tutta l'età di mezzo, hanno giovato a stabilirne esattamente la postura e la direzione; volgiamoci ad indagare, di qual natura fosse ed a qual uso destinato quell'edificio, cui ho dichiarato propriamente spettare nell'antichità il nome *Caput Africae*, e dal quale tutta la contrada dedusse e mantenne almeno per tredici secoli la topografica appellazione.

Ho già richiamato l'attenzione sul fatto, che i Regionarii del quarto secolo indicano distintamente i nomi dei monumenti o di altri edifizi tanto pubblici che privati esistenti nel perimetro di ciascuna regione; mentre dei vici non danno che il numero complessivo, giammai la loro denominazione. Similmente l'anonimo di Einsiedlen, che da una pianta topografica della città descrive i monumenti segnati lungo un tratto di strada e posti talora a notevole distanza dalla linea percorsa, non riferisce mai i nomi delle vie urbane, ma soltanto quelli dei luoghi più cospicui e meritevoli di particolare menzione [2]. Ora dagli uni e dall'altro è registrato il *Caput Africae* non come vico, ma come luogo insigne che cadeva sott'occhio, non altrimenti che gli archi trionfali, i palazzi, le chiese, i teatri. Nei cataloghi è congiunto con la stazione della quinta coorte dei Vigili, con gli accampamenti dei *peregrini*, con la casa dell'imperatore Filippo: nella topografia einsiedlense è ricordato con l'anfiteatro Flavio, la Meta sudante, l'arco di Costantino, s. Clemente, i Quattro Coronati, il monaste-

[1] V. Urlichs, *röm. Topogr.* p. 101; Canina, *Indicaz.* p. 91 nota 25; Jordan, *Topogr.* II p. 255, 256.

[2] V. sopra p. 196.

rio d'Onorio, l'acquedotto Claudio, il patriarchio e la basilica lateranense. Dunque era un pubblico e cospicuo edifizio, un luogo visibile e di particolare importanza, talchè meritava di essere indicato con speciale menzione.

Dalla denominazione *Capitis Africae* derivata al vico posto fra il Colosseo e i ss. Quattro Coronati, come pure dall'ordine topografico col quale il *Caput Africae* è registrato nell'itinerario einsiedlense, si vede facilmente, come se ne debba ricercare il sito in quello spazio di terreno, che è delimitato a settentrione dal Colosseo e dalla via Maggiore; ad oriente dai ss. Quattro e da s. Stefano Rotondo; a mezzogiorno dall'acquedotto della Claudia; ad occidente dalla prosecuzione dell'acquedotto medesimo oltre l'arco di Dolabella, e dal tempio di Claudio. Riconosciuto però l'indirizzo del *vicus Capitis Africae* nella via della Navicella, l'edifizio di cui ci occupiamo non poteva trovarsi fra detta via e la chiesa dei ss. Quattro. Perocchè non solo abbiamo veduto, come quella denominazione topografica non spettasse ai monumenti posti ad oriente della strada medesima; ma inoltre e nella villa Casali, e nell'area interposta fra questa e la via Maggiore, non sono giammai apparse tracce di pubblici edifizi. Molti ruderi d'antiche fabbriche sono stati dissotterrati in quel luogo; ma tutte di carattere privato ed unicamente riferibile a private abitazioni [1]. Ad occidente poi della via della Navicella il tratto di terreno, che è fra detta via e le sostruzioni del tempio di Claudio, è stato tutto recentemente esplorato per l'apertura della nuova via Claudia e per la fondazione delle fabbriche lungh'essa costruite. Neppur qui si è trovato alcun vestigio di pubblico edifizio; anzi quell'area rettangolare ben corrisponde al sito degli orti, con cui nell'età di mezzo confinavano da quel lato le case della via del Capo d'Africa [2]; ed i topografi inclinano piuttosto a riconoscervi il luogo occupato dai ludi matutino, e gallico o dacico. Laonde lo spazio genericamente additato dalle

[1] Cf. Lanciani, *Acque* p. 156.
[2] V. sopra pag. 203.

antiche memorie si deve restringere a quell'area in forma quasi di triangolo, che ha il vertice presso l'arco di Dolabella; mentre uno dei lati corre lungo la via della Navicella, l'altro corrisponde all'ultimo tratto dell'acquedotto, ed ha per base il lato meridionale del *Claudium* e del *ludus matutinus* [1]. E se si consideri, che tanto l'acquedotto quanto il *Claudium* avevano certamente una via pubblica che ne seguiva le costruzioni, lo spazio testè descritto dovrà supporsi circondato tutt'intorno da pubbliche strade; una delle quali - quella cioè che correva lungo il lato meridionale del *Claudium* [2] - s'incontrava con la via del Capo d'Africa, e quivi formava quel crocicchio, sul quale abbiamo veduto trovarsi e la chiesa di s. Stefano e alcune case possedute *in Capite Africae* dalla chiesa di s. Giovanni a porta Latina [3].

Ben comprendo che questa precisa limitazione del luogo, ove io credo sorgesse il *Caput Africae*, quantunque basata sopra minute analisi di fatti e di documenti, potrebbe essere giudicata in gran parte congetturale; se non potessi convalidarla con qualche altro argomento. E questo non fa difetto: anzi due osservazioni che sono per fare, spero daranno alla mia opinione forza e valore maggiore, che di semplice congettura.

La grande base, ora capitolina, che con la statua dell'imperatore Caracalla fu eretta da 24 pedagoghi del Capo

[1] Veggasi l'annessa pianta topografica.

[2] Quest'antica strada - secondochè mi ha fatto avvertire il ch. comm. Lanciani - vedesi chiaramente tracciata nella pianta marmorea capitolina, al frammento edito dal Jordan, *Forma urbis Romae* tav. X n. 45. Ivi le fabbriche indicate ad oriente dell'*Aquiductium* spettano probabilmente al *Caput Africae*.

[3] Che la via antica corresse realmente sulla linea indicata, traversando quella del Capo d'Africa, e dirigendosi verso la chiesa dei ss. Quattro, può anche argomentarsi dal fatto, che i ruderi di fabbriche sui quali è fondata la chiesa predetta sono orientati precisamente in quella direzione: ed anzi dietro la tribuna si è trovato in questi ultimi anni, ed è ancora visibile, un avanzo di tale strada lastricata coi consueti poligoni delle vie romane.

d'Africa, e che non ricorda altro fatto speciale se non una onoranza tributata a quell'Augusto come *domino indulgentissimo* da un numeroso collegio di pedagoghi, è monumento di tal mole, da escludere del tutto l'ipotesi che possa essere stato trasportato a grande distanza dal luogo medesimo ove venne eretto. Ora abbiamo positiva testimonianza del Fabretti [1], che nell'anno 1663 quella base fu rinvenuta *sub coenobio ss. Iohannis et Pauli*, cioè precisamente nell'area testè descritta e di fatto sottostante al convento ed all'orto dei ss. Giovanni e Paolo. Non è questo un indizio assai valido, che la grande base fosse stata eretta in quel luogo medesimo, e che a questo sito appartenga così importante memoria del *Caput Africae*? Ma oltre a ciò, interrogato da me il ch. comm. Lanciani, la cui vasta dottrina e competenza speciale negli studi della romana topografia sono a tutti notissime, egli con generosa cortesia ha posto a mia disposizione tutto il ricco apparato topografico, che ha raccolto ed ordinato per la regione del *Caelimontium*. E da queste erudite schede ho imparato, che niuna parte della zona di terreno, compresa fra la chiesa dei ss. Quattro, la via Maggiore, il *Claudium* e l'acquedotto, ha giammai dato finora avanzi di antiche costruzioni riferibili a pubblico e monumentale edifizio; mentre pur numerose sono le tracce di molteplici fabbriche private. In un solo punto di questa regione si sono incontrate costruzioni che abbiano carattere di edificio pubblico: e questo è precisamente nell'area triangolare, che ho designata come il luogo ove fu edificato il *Caput Africae*. — Tanta concordia di disparate osservazioni non può esser casuale e fortuita: tutte convergono a riunire nel medesimo sito le memorie e le tracce di quell'antico edificio; del quale è ora che ricerchiamo la destinazione e la natura.

La ricerca diretta a stabilire l'indole del *Caput Africae* è tutta di critica epigrafica: dipende cioè dall'esame

[1] *Inscript.* p. 296 n. 257.

delle antiche iscrizioni che ricordano espressamente quel luogo, e che ho insieme raccolto nel principio di questo scritto. Fra quelle che si riferiscono a *paedagogi a Caput Africae* [n. 2, 5, 6] o *paedagogi puerorum a Capite Africae* [n. 1, 3, 4] la più insigne è senza dubbio la base più volte menzionata [n. 1]: ove si hanno 24 di tali pedagoghi, nominati soltanto col loro cognome. A tutti è aggiunta l'indicazione di liberti; e sei fra essi si dicono anche *vernae*, certamente della casa imperiale. Il piccolo frammento [n. 2] adoperato per chiudere un loculo di fanciullo nel cimitero di Callisto [1], apparteneva ad una grande lastra marmorea adorna di cornice; e la data consolare dell'anno 214, segnata in più minuti caratteri, ci fa certi che in quell' ultima linea era ricordata la dedicazione del monumento. Ecco dunque un' altra iscrizione onoraria, probabilmente dedicata anch'essa a Caracalla; la quale recando la menzione di essere stata posta da *paedagogi a Caput Africae*, e confrontata con la base dell'anno 198, dimostra che cotesti pedagoghi erano nel Capo d'Africa ben numerosi, e costituivano un importante gruppo di educatori della gioventù. L'iscrizione [n. 7] trovata in Aquileia, nomina un *Philagrypnus Aug*(*usti*) *vern*(*a*) *ex Kap*(*ite*) *Africaes*, ed insieme un *Heliodorus unctor ad Kaput Africaes*, che a lui fece il sepolcro. Finalmente nella lapide [n. 8] *Alexander Aug*[*ustorum*] *ser*(*vus*) ricorda di aver dato pietosa sepoltura al suo figliuolo *Marco Caputafrice*[*n*]*si, qui deputabatur inter bestitores*. Quest' ultima formola, dalla quale si rileva chiaramente che i *Caputafricenses* - cioè i giovani servi della casa Augusta addetti al *Caput Africae* - quivi ricevevano la destinazione a speciali uffici da esercitare presso gl' imperatori, ci fa balenare alla mente il primo raggio di luce per riconoscere l' indole e la natura del *Caput Africae*. Perocchè quale poteva essere quell' edificio, ove *vernae* e liberti imperiali, destinati ad uffici diversi nella corte dei Cesari, trovavansi uniti ad *unctores* e ad un col-

[1] V. de Rossi, *Roma sott.* III p. 73 e 719.

legio di pedagoghi, se non lo stesso *paedagogium Caesaris*, noto per altre memorie storiche ed epigrafiche [1]? Laonde a me sembra certamente di ravvisare nel *Caput Africae* la scuola di educazione, ove i paggi imperiali erano istruiti ed addestrati a quei vari servigi della corte, cui venivano destinati durante la stessa loro educazione giovanile. Uno di questi donzelli era il *Philagrypnus Aug. vern. ex Kap. Africaes*, che di 22 anni morì in Aquileia; un altro era il *Marcus Caputafricensis*, che morto a 18 anni, mentr'era tuttora nel collegio, era stato già designato a passare nel palazzo imperiale coll'ufficio di *vestitor* [2].

Educatori dei *vernae* o *pueri Caputafricenses* erano quei *paedagogi*, de' quali ho riferito le diverse iscrizioni; e per l'anno 198 abbiamo forse il loro intiero collegio nella serie dei nomi incisi sulla base onoraria a Caracalla. Nella comune opinione che il *Caput Africae* fosse una via urbana, si è creduto che la relazione tra questo luogo e i pedagoghi consistesse soltanto nell'aver essi avuto nella predetta via la lor privata abitazione [3]. Ma ognun vede, quanto poco appaghi la mente il supporre, che tanti pedagoghi, e per lo spazio di alcuni secoli, avessero tutti abitato in un solo vico della città; mentre invece l'indole stessa della loro professione avrebbe portato, che in ogni parte fossero sparse le loro scuole ed i loro istituti. Ben più consentaneo alla verità ne apparisce il riconoscere in quel notevole numero di *paedagogi puerorum a Capite Africae*, il corpo insegnante del pedagogio imperiale, gli educatori dei giovanetti destinati a servire nella corte dei Cesari, quei medesimi in somma, che assai sovente troviamo ricordati nelle antiche iscrizioni come *paedagogi* e

[1] *C. I. L.* 6, 4353, 8965, 8966; *Not. dignit. orient.* XVII, *occid.* XV (ed. Seeck p. 41, 159); Marquardt, *Handb. d. röm. Alterth.* VII p. 155.

[2] Oltre i *vestitores*, i *vestiarii*, i *vestiplici*, le antiche iscrizioni ricordano vari uffici concernenti la *ratio vestiaria* degli imperatori. Vedi *C. I. L.* 6, 5804, 8544-8563.

[3] V. Preller, *die Region.* p. 120; Marini, *Arvali* p. 425 nota 612; Cardinali, *Iscr. Velit.* p. 83, ecc.

praeceptores puerorum Caesaris nostri [1]. Essi in fatti erano tutti o liberti o servi imperiali; e taluni ne vantano anche la condizione di *vernae*. Tutti dunque appartenevano alla *familia Caesaris*: il loro ufficio era di servizio nella corte degli imperatori; e dal nome del pedagogio, ove convivevano coi *pueri Caesaris* da loro istruiti ed educati, traevano l'appellazione di *paedagogi a Capite Africae*.

Stabilita così l'esistenza di uno speciale istituto di educazione per i paggi imperiali, posto nella seconda regione e denominato *Caput Africae*, a questo credo che debbansi riferire generalmente le iscrizioni e le memorie che ricordano *vernae* e servi *ex paedagogio Caesaris* [2], i *pueri Caesaris de paedagogio* [3]; del pari che quelle già accennate dei *paedagogi* e *praeceptores puerorum Caesaris*. E siccome ho poco fa osservato che, oltre i *compaedagogitae*, cioè i *pueri* e *vernae ex paedagogio*, trovavansi nel medesimo convitto di educazione *paedagogi* ed *unctores*; così occupati nei vari servigi di quell'istituto dovranno forse intendersi il *P. Aelius Aug. lib. Epaphroditus, magister iatrolipta puerorum eminentium Caesaris nostri* [4]; il *T. Flavius Hermes Aug. lib. a supe[l]lectile puerorum Caesaris nostri* [5]: *l'Aelia Cervola Aug. lib. ornatrix puerorum Caesaris nostri* [6]: dei quali uffici le antiche iscrizioni ci han conservato perenne ed autentica memoria.

Ho parlato fin qui del *paedagogium Caput Africae*, stabilito già al principio del secondo secolo dell'impero,

[1] *C. I. L.* 6, 5354, 5563, 7767, 8968 e segg.

[2] *C. I. L.* 6, 4353, 8965, 8966.

[3] Lanciani, *Bull. arch. com.* 1880 p. 61, e ap. Fiorelli, *Notizie d. scavi* 1880 p. 31.

[4] *C. I. L.* 6, 8981.

[5] *C. I. L.* 6, 8973.

[6] *C. I. L.* 6, 8977. Cf. de Rossi, *Roma sott.* III p. 292. Questo epitafio fu trovato insieme con parecchi altri, che ricordano Elii ed Aurelii liberti imperiali: onde tutto il gruppo sembrò al ch. de Rossi venire da un medesimo monumento di liberti degli Augusti Antonini. Ciò conviene perfettamente al tempo, nel quale io penso che il *paedagogium Caput Africae* fosse stato in pieno fiore.

probabilmente ingrandito o ricostruito ai tempi di Severo e di Caracalla [1]; e dei monumenti epigrafici che ad esso si riferiscono. Ma non debbo passare sotto silenzio un gruppo di altre importanti memorie, che similmente ricordano un *paedagogium*, e che sono scritte sulle pareti della *domus Gelotiana* nel Palatino. Quivi leggonsi graffiti molti cognomi di persone, che talvolta sono indicate *vernae* od anche *vernae domini nostri* espresse colle sigle V. D. N. [2]; ed almeno cinque volte a quei nomi è soggiunta la frase: EXIT DE PAEDAGOGIO [3]. Il ch. Lenormant ha opinato, che quella parte del palazzo imperiale, la quale è costituita dall'antica *domus Gelotiana* prospiciente sul circo massimo ed incorporata al palazzo medesimo [4], fosse la residenza e la scuola dei paggi dell'imperatore. I quali sull'intonaco delle pareti segnarono non solamente i propri nomi servili, e la condizione di *vernae* della casa augusta; ma ricordarono altresì il momento per essi festoso, nel quale uscivano dal pedagogio. L'illustre comm. de Rossi ed altri dopo di lui hanno seguito l'opinione del Lenormant; e nella frase più volte ripetuta in quei graffiti: *exiit de paedagogio*, hanno riconosciuto un'allusione topografica del *paedagogium* palatino [5].

[1] Cf. Lanciani, *Bull. arch. com.* 1882 p. 52.

[2] Queste sigle, per mancanza di altri confronti, furono giudicate inesplicabili dal ch. p. Garrucci (*Graffiti de Pompéi* p. 97). Il comm. de Rossi negli *Ann. d. Instit.* (1857 p. 276 nota 1) le interpretò *vestiarius domini nostri*, per la considerazione che una specie di elenco di vestimenta diverse — *dalmatica, paragauda, lacerna, byrrus* — era stato scritto su quelle medesime pareti da coloro, che vi avevano graffito i propri nomi. Poi (*Bull. arch. crist.* 1863 p. 72) accettò l'interpretazione del Lenormant: *verna domini nostri*, la quale è stata confermata anche dal ch. p. Garrucci, *Storia d. art. crist.* VI p. 135.

[3] Garrucci, *Graffiti de Pompéi* 2ª ediz. p. 97 tav. 30-31; de Rossi *Bull. arch. crist.* 1867 p. 75.

[4] Sueton. *in Caligul.* c. 18. Cf. il *tesserarius ser(vus) Caesaris de domo Gelotiana* (*C. I. L.* 6, 8662).

[5] Il Marquardt (*Handb. d. röm. Alterth.* VII, p. 156 nota 3) opina che due fossero i *pedagogia* ricordati nella *Notitia dignitatum*: l'uno palatino; l'altro nel luogo denominato *Caput Africae*, dal tempo di Caracalla in poi.

Finalmente anche il ch. comm. C. L. Visconti, quantunque non escluda del tutto la supposizione che nell' indicato edificio potesse essere stabilita la scuola dei paggi imperiali [1], ha tuttavia dato una diversa interpretazione alle sigle V. D. N., leggendovi *veteranus domini nostri*, e stimando che fosse ivi stabilito un quartiere delle guardie del palazzo, le quali ne custodivano l'ingresso da quella parte [2]. Ma già ha notato il de Rossi, che la parola VERNA trovasi distesamente ripetuta altre volte nei graffiti di quelle stesse pareti, e soggiunta - come le sigle predette - a nomi proprii [3]; cosicchè è da pensare veramente a persone nate in condizione servile, poscia educate nel *paedagogium* della casa imperiale.

Questa interpretazione viene ora confermata dall' indizione di *vernae*, che è aggiunta ai nomi di sei pedagoghi del Capo d'Africa, nella base dedicata a Caracalla; dall'*Aug(usti) verna ex Capite Africae* defunto e sepolto in Aquileia [4]; dall' *Aug(usti) verna ex paedagogio* di una romana iscrizione esistente nel museo di Verona [5]: nelle quali epigrafi, del pari che nei graffiti palatini, sono indubitatamente accoppiate le memorie di *vernae* e del *paedagogium* imperiale. Dal che si deduce, che i servi nati nella casa Augusta, educati a speciali servigi nel pedagogio, e talvolta poi donati della libertà, divenivano essi stessi educatori dei *pueri Caesaris*, dei *vernae domini nostri*. Laonde nel gruppo dei graffiti palatini io non dubito di riconoscere altrettante memorie di quei giovani paggi: i quali, nelle ore di ozio, ora beffavano qualche collega

[1] Visconti e Lanciani, *Guida del Palatino* p. 81.

[2] *Guida del Palat.* p. 79; *Giorn. arcad.* nuova serie tom. 52 p. 154. Anche il prof. Gori (*Giorn. arcad.* tom. cit. p. 45) avea dato la stessa interpretazione, ritenendo che in quelle celle dimorassero gli *excubitores* o guardie del palazzo.

[3] CONCESSVS VERNA; APOLLONIVS VERNA EXIT DE PE(*dag*)OGIO: De Rossi, *Bull. arch. crist.* 1867 p. 75; Garrucci, *St. d. art. crist.* VI p. 135.

[4] V. sopra p. 193 n. 7.

[5] *C. I. L.* 6, 8966.

cristiano - come nel noto graffito di Alessameno adorante un crocifisso dalla testa asinina -, ora segnando i propri nomi indicavano la loro condizione di *vernae*, ora registravano il fatto dell'uscita dal collegio di educazione: *exiit de paedagogio* [1].

Quest' ultima frase merita speciale attenzione per l'argomento del quale discorro. Le parole *exiit de paedagogio* scritte sulle pareti d'un edificio facente parte del palazzo imperiale, hanno fatto supporre - siccome ho già detto - che quell' edificio medesimo fosse la scuola ove venivano educati i giovani paggi. Ma a me non pare così. Il trovare più volte ricordato il *paedagogium*, non in una frase che alluda in qualche modo alla dimora in esso, ma sempre ed esclusivamente congiunto alla menzione della uscita dal medesimo, non dee intendersi in altro modo che di memoria graffita dai donzelli imperiali in segno di giovanile letizia; perchè, lasciata finalmente la scuola e compiuta la educazione nel collegio, entravano a far parte della corte dei Cesari. Con quelle parole i *vernae domini nostri*, che fino allora erano stati *ex paedagogio*, indicavano di essere divenuti *de domo Caesaris*. Ora noi abbiamo veduto, che le iscrizioni ci additano la scuola dei paggi imperiali, almeno nel secondo e nel terzo secolo dell'impero, essere stata stabilita sul Celio con la propria denominazione di *Caput Africae*. Dunque tutte coteste memorie epigrafiche si accordano perfettamente, quando l'*exiit de paedagogio* dei graffiti palatini sia considerato

[1] È notevole la circostanza, che a molti dei cognomi graffiti sulle pareti della *domus Gelotiana*, è aggiunta la menzione della patria: e questa le più volte è indicata come luogo africano: *Marinus afer exiit de paedagogio; Saturus afer hadrimetinus*; *Tertius hadrumetinus; Nikaensis af(er) hadrimentinus*; *Fortunatus afer*, *Gemellus afer*, *Eugamus afer*, *Quintio afer* etc. (V. Garrucci *Graffiti de Pompéi* tav. 30-31, pag. 97, *St. d. arte crist.* VI p. 135; de Rossi l. c.). Niuna relazione ha questo fatto col *Caput Africae* e coi *vernae Caputafricenses*: forse si potrebbe immaginare che quelle memorie, scritte sotto gli ultimi Antonini, i quali erano d'origine africana, fossero quasi un vanto dei giovani paggi d'aver comune cogl'imperatori la patria.

come formola esprimente appunto l'uscita dal predetto collegio di educazione, e lo stabile collocamento negli uffici della corte palatina. Quindi a me sembra, che le fabbriche dell' antica *domus Gelotiana* dovettero servire, non come scuola o pedagogio, ma soltanto a dimora dei paggi servienti nel palazzo ed educati nel *Caput Africae*. I quali, trattenendosi ivi famigliarmente, tracciarono sulle pareti non solo i loro nomi e il ricordo di esser nati servi nella casa Augusta; ma vollero altresì ricordare l'educazione compiuta nel *paedagogium Caesaris*, dal quale erano usciti per venire ad esercitare nella corte dell' imperatore quegli uffici, ai quali erano stati precedentemente designati. Il giovinetto *Marcus Caputafricensis*, *qui deputabatur inter vestitores*, non potè aggiungere il suo nome a quello de'colleghi, nè registrare il lieto *exiit de paedagogio* sulle mura del palazzo imperiale; perchè sorpreso dalla morte nel diciottesimo anno di età, mentr'era tuttora *verna ex Capite Africae*. Ma pure dal modesto epitafio di lui è partito il primo raggio di luce per ricomporre in un sol corpo le memorie tramandateci dall' antichità circa il *paedagogium* dei paggi imperiali, e per riconoscerlo nell' edificio ch' ebbe come propria denominazione *Caput Africae*; del quale mi sono studiato di dichiarare l' istituzione ed il sito preciso nella seconda regione di Roma.

SOPRA LO SCUDO D'ACHILLE

Discorso letto da W. Helbig
nell'adunanza solenne del 15 *Decembre* 1882 [1]:

Gli archeologhi generalmente cominciano la storia dell'arte greca dallo scudo d'Achille, la cui decorazione ricca di scene figurate è descritta nel 18 libro dell'Iliade [2]. Il quale metodo sarebbe ammissibile, se fosse sicura l'opinione sostenuta specialmente dal Welcker [3] e dal Brunn [4], che cioè quella descrizione si riferisca ad uno scudo simile che avesse veramente esistito. Ma quest'opinione non è scevra di dubbio, e parecchi dotti, dei quali basta citare il Bursian [5], il Schnaase [6], il Friederichs [7] ed il Matz [8], hanno affermato, che la decorazione dello scudo è una semplice invenzione del poeta, ed il Petersen [9] ultimamente con molto acume si è studiato a valutare i meriti delle due opinioni divergenti. Nell'odierna adunanza dunque, nella quale celebriamo la me-

[1] S'intende, che il discorso, quale lo lessi, era molto più corto di quello che ora do alla stampa.

[2] La letteratura anteriore all'anno 1844 è raccolta dal Clemens *de Homeri clipeo Achilleo*, Bonnae 1844.

[3] *Zeitschrift für bildende Kunst* I p. 553-573.

[4] *Rheinisches Museum* V (1847) p. 340-342; *die Kunst bei Homer* (*Abhandl. d. bayer Akad. d. Wiss.* I cl. XI vol., III sez.) p. 8-17.

[5] *Griechische Kunst* p. 397 (nell'*Encyclopädie* di Ersch e Gruber vol. 82).

[6] *Geschichte der bildenden Künste* II[2] p. 114.

[7] *Die philostratischen Bilder* p. 117-119, 223-227.

[8] *Philologus* XXXI (1872) p. 614-619.

[9] *Kritische Bemerkungen zur ältesten Geschichte der griechischen Kunst* (Ploen 1871) p. 11-17. Il Murray *History of greek sculpture* p. 44-58, comunica sopra lo scudo alcune osservazioni fine, ma nel breve spazio che gli era concesso non potette ponderare tutti i problemi relativi.

moria del grande ingegno che ha fondato la scienza archeologica, non sembrerà fuori di proposito il ponderare siffatta quistione ed esaminare, con quanto diritto lo scudo d'Achille possa figurare nella storia dell'arte.

In primo luogo però fa d'uopo richiamare alla Vostra memoria i principali tratti della descrizione fatta dal poeta. L'ornato dello scudo rappresenta il mondo e la vita umana secondo le idee del tempo. Vulcano comincia coll'effigiare la terra, il cielo, il mare, il sole, la piena luna e le stelle. Poi aggiunge scene della vita umana, tra le quali si distinguono due cieli, l'uno riferibile alla vita cittadina, l'altro alla campestre. Nella scelta degli episodii domina la predilezione per i contrasti: una città è rappresentata in pace, l'altra nel trambusto d'un assedio, ed entro la città pacifica l'allegria d'uno sposalizio forma contrasto colla gravità d'una radunanza, nella quale si giudica sopra un omicidio. Meno palpabile è la medesima tendenza nella descrizione della città assediata. Ma forse il Petersen [1] con ragione sostiene, che i pastori, i quali tranquillamente, suonando le siringe, guidano le greggi verso la sponda del fiume, siano contrapposti alla scena d'assedio ed a quella del combattimento. La descrizione della vita campestre poi, come giustamente riconobbe il Brunn [2], secondo le quattro stagioni si divide in quattro episodii, l'aratura, la mietitura, la vendemmia e la pastorizia. Anche ciascuno di questi episodii è ravvivato mediante contrasti. Gli aratori, quando hanno tirato un solco, sul limite del campo sono ricevuti da un uomo che loro offre un bicchiere di vino. Mentre si falcia e si accovona il grano,

[1] L. c. p. 12.
[2] *Rheinisches Museum* V (1847) p. 341.

è presente il re, appoggiato sullo scettro e lieto dello splendido risultato della raccolta, ed araldi e donne preparano il pasto per i lavoranti. Nel mezzo dei vendemmiatori si trova un giovinetto che li diverte col suono della cetra e col canto di Lino. Ed anche le scene della vita dei pastori, la quale in genere è meno faticosa di quella degli agricoltori, contengono un tratto d'indole diversa, mentre due lioni assalgono un toro e costringono i pastori alla difesa. Finito il ciclo della vita campestre, viene la descrizione d'un ballo eseguito da giovinetti e fanciulle ed accompagnato dal canto e dalla musica d'un citaredo. Il quale episodio accenna all'arte, che, dalle vicende della vita descritte prima, rialza il genere umano in una sfera ideale. L'orlo estremo finalmente è circondato dal fiume Oceano.

La spartizione della superficie, sulla quale hanno da supporsi tutte queste rappresentanze, è chiara. Sappiamo cioè che gli scudi omerici erano composti di più strati per lo più di cuoio fissati l'uno sopra l'altro, e che il diametro di ciascuno di questi strati aumentava man mano dall'esterno all'interno, in maniera che ogni strato con un lembo più o meno largo sporgeva su quello che gli era sovrapposto [1]. Siccome dunque il poeta dice espressamente, che Vulcano compose lo scudo d'Achille di cinque strati [2], così facilmente potete farvi un'idea del tipo dello scudo e degli scompartimenti della sua superficie. Esso scudo era circolare; aveva nel mezzo un tondo formato dallo strato più ristretto ed attorno quattro zone concentriche formate dagli strati inferiori più ampii e successivamente sporgenti. Il poeta

[1] *Il* XX 274-277. Cf. Brunn *die Kunst bei Homer* p. 8-10.

[2] *Il.* XVIII 481: *πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες*. Cf. XX 267-272.

indica il posto preciso soltanto in una delle rappresentanze che descrive, cioè dell'Oceano posto attorno l'estremo lembo dello scudo [1]. Ma mediante quest'indicazione possiamo stabilire almeno in maniera generale anche la disposizione degli altri ornati. È da supporre cioè, che il poeta nel descrivere lo scudo segua la medesima direzione. Se egli finisce dunque coll'orlo, s'intende che, descrivendo uno scudo circolare, deve cominciare dal centro. Così risulta, che i corpi celesti erano rappresentati sul tondo di mezzo e che le scene della vita umana si sviluppavano dal centro verso la periferia nel medesimo ordine nel quale sono descritte. E se era così, sembra probabile, che queste scene debbano distribuirsi sulle zone concentriche che circondavano quel tondo, su tre cioè, se supponiamo che l'Oceano completamente riempiva la quarta ossia l'estrema zona, oppure su quattro, se egli ne decorava soltanto l'orlo.

Sorge ora la domanda, fino a qual punto siffatta disposizione lasci riconoscere un principio artistico. Tale quistione è stata trattata con molta circospezione dal Petersen [2], in maniera che poco mi resti da aggiungere alle sue osservazioni. I cicli della vita cittadina e della campestre sono suddivisi ciascuno in più scene, le quali tutte quante contengono gran numero di figure svariate ed in parte mosse con veemenza. Nel susseguente ballo dobbiamo supporre forse minore varietà di motivi, ma in ogni caso grande vivacità di attitudini. Era dunque un pensiero veramente artistico il rinchiudere cosifatto insieme tra rappresentazioni semplici e tranquille, com'erano quelle dell'universo e dell'Oceano.

[1] *Il.* XVIII 607: *ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο | ἄντυγα πὰρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο.*

[2] L. c. p. 12-13.

Oltre a ciò l'idea di porre la rappresentanza dell'universo nel centro della decorazione è felice per un'altro rispetto. Se le scene della vita si sviluppavano, come pare, sopra le zone circondanti il tondo di mezzo, queste zone debbono imaginarsi riempite di figure umane dirette colle teste contro il centro e coi piedi contro la periferia o viceversa. Il rappresentare nel mezzo di cosifatte zone una scena figurata non dissimile dalle altre aveva difficoltà che a prima giunta non si supporrebbero. Per rendersene capace, basta esaminare le ben conosciute tazze fenicie d'argento, che nella spartizione sono conformi allo scudo omerico, come quelle che hanno anch' esse nel mezzo un tondo ed intorno zone concentriche. È chiaro che, se il tondo centrale fosse riempito completamente di figure serbanti il medesimo andamento con quelle delle zone, il concorso delle loro teste tutte al centro formerebbe una massa confusa. Ora gli artisti, per evitare siffatto inconveniente, hanno ricorso a due spedienti diversi. L'uno consiste in ciò, che le figure del tondo centrale sono collocate in maniera differente, vale a dire sopra una linea retta che corrisponde al diametro della tazza [1]. In altri esemplari [2] all' incontro, sopra i quali le figure di tutti gli scompartimenti hanno la medesima direzione, cioè coi piedi verso la periferia, nel centro della rappresentanza di mezzo si è lasciato un vuoto che vien riempito con un ornato. Il primo metodo, come ognuno può convincersene esaminando le tazze alle quali esso è applicato, esteticamente lascia a desiderare, poichè la base rettilinea, sulla quale operano le figure centrali, discorda

[1] *Mon. dell'Inst.* X t. XXXI 2, t. XXXII 1; de Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XI.

[2] P. e. *Revue archéologique* XXXI (1876) pl. I, Cesnola-Stern *Cypern* t. LI.

dallo sviluppo circolare dato alle rappresentanze esteriori. Mediante lo spediente menzionato in secondo luogo questo difetto vien evitato. Ma merita lode il poeta di non averlo adoprato, giacchè un ornato o simbolo, come il *gorgoneion* [1], nulla avrebbe da fare col pensiero che informa tutta la decorazione da lui descritta. Il gruppo cosmico invece, tanto rispetto all' idea che alla forma, era convenientissimo come centro delle scene figurate. Mentre quest' ultime cioè rappresentano la vita umana, quello fa vedere la terra, sulla quale, ed i corpi celesti, sotto i quali si agita questa vita. Ed esso, ricco di contenuto, ma di un carattere tipicamente severo, offriva in mezzo a quel formicolio di figure un centro non soltanto tranquillo, ma anche chiaro nella forma. Alla fine dovete tener conto anche del posto che il ballo occupa tra le scene riferibili alla vita cittadina e campestre e l'Oceano. Della maniera nella quale un' arte arcaica tratta un tale soggetto, danno sufficiente idea una patera fenicia in bronzo trovata nell'isola di Cipro [2], un vaso dipinto, che proviene dalla cosidetta grotta d'Iside presso Vulci [3], l'anfora François [4] ed una tazza a figure nere rinvenuta nella necropoli tarquiniese [5]. Le figure danzanti mostrano nelle attitudini un parallelismo tanto severo, che la serie di esse fa quasi l'impressione d'uno schema ornamentale. Quando suppongasi, che il ballo dal poeta descritto sia rappresentato con pari severità di stile, esso

[1] Cf. *Il.* XI 36.

[2] *Revue archéol.* XXIV (1872) pl. XXIV, Cesnola-Stern *Cypern* t. IX p. 74.

[3] Micali *Mon. ined.* t. IV A. Sembra dubbioso, se questo vaso debba attribuirsi ad una fabbrica greca e, come parecchi altri oggetti rinvenuti nella medesima tomba, ad una fenicia.

[4] *Mon. dell'Inst.* IV t. LVII, *arch. Zeit.* 1850 t. XXIII G.

[5] *Mon. dell'Inst.* XI t. XLI.

formerebbe un indovinato passaggio dalla varietà agitata delle scene cittadine e campestri alla tranquillità tipica dell'Oceano.

Se dunque nella descrizione chiaramente spiccano l'ornato dell'orlo, la rappresentanza centrale e la serie delle scene frapposte dal centro verso la periferia, e se in quest'ordinamento si riconosce un principio artistico, risulta, che il poeta aveva almeno un'idea approssimativa della distribuzione delle scene che descrive. Ma sarebbe ardito di concludere da ciò, che egli avesse avuto in testa un abbozzo del tutto particolareggiato dell'intera decorazione, o che descrivesse uno scudo da lui veduto. Anzi quest'ultima supposizione può confutarsi in maniera evidente.

Gli scrittori ed i monumenti figurati ci ammaestrano sufficientemente intorno agli oggetti con i quali gli antichi decoravano i loro scudi. I tipi impiegati a tale scopo possono dividersi in tre categorie, cioè *apotropaia* ossia simboli contro il fascino, poi ornati che accennano alla destinazione guerresca dello scudo, e figure o emblemi riferibili alla persona del guerriero [1]. E facilmente riconoscerete, come un ciclo che rappresenti il mondo e la vita umana, non rientra in alcuna di queste tre categorie. Oltre a ciò sembra strana quella ricchezza di decorazioni. Se all'epoca omerica nelle città ioniche si fossero trovati scudi con tanta profusione d'ornati, allora secondo tutte le analogie dovremmo supporre, che essi siano stati importati dall'Oriente o lavorati da artisti greci secondo modelli orientali. Ma presso i popoli orientali che hanno esercitato un'influenza o diretta o indiretta sulla primitiva civiltà dei Greci, cioè

[1] Cf. Fuchs *de ratione, quam veteres artifices in clipeis imaginibus exornandis adhibuerint* (Gotting. 1852) p. 16 ss.

Fenicii, Babilonii, Assiri ed Egiziani, nulla di simile si riscontra. E lo stesso può dirsi dell'arte arcaica greca. Pausania [1], descrivendo gli oggetti votivi esposti nei tempii, menziona diversi scudi che sembrano rimontare ad un' alta antichità, ma nessuno che per la ricchezza della decorazione si raffronti a quello d'Achille. E la pittura vascolare attica a figure nere, benchè tratti le particolarità in maniera molto circostanziata, si limita a decorare gli scudi d'un simbolo, d'una figura o al più d'un gruppo. È vero, che la ristrettezza dello spazio non era favorevole ad un soverchio sviluppo d'ornati. Ma nondimeno c' è da supporre, che l'uno o l'altro di quei pittori, conoscendo scudi riccamente decorati di scene figurate, avrebbe reso qualche riflesso di siffatta impressione [2]. Soltanto parecchi secoli dopo il compimento dell'epos troviamo uno scudo che fino ad un certo grado può paragonarsi a quello d'Achille, cioè lo scudo dell'Athena Parthenos [3]. Ma il combattimento tra Greci ed Amazzoni, col quale Fidia ne adornò il lato esterno, era una composizione unica, mentre il poeta descrive un ampio ciclo di composizioni svariate. Alla fine bisogna tener conto del carattere della descrizione epica, quale risulta specialmente dalle belle ricerche dello Hercher [4]. Se l'epos non tratta la pianura troica, l'isola d'Itaca, e la casa d'Ulisse secondo concetti costanti, ma volta per volta inventa le particolarità locali secondo i

[1] Cf. specialmente IV 16,7, VI 19,4.

[2] Gli scudi più riccamente decorati ch'io conosca sopra monumenti di stile arcaico, sono quelli di una statua di Gerione trovata nel *temenos* d'Apolline presso Atienu nell'isola di Cipro (Döll *Sammlung Cesnola* t. VII 8, Cesnola-Stern *Cypern* t. XXXIV 1. Cf. *Commentationes in honorem Mommseni* p. 673-693). Sopra ognuno cioè di questi tre scudi sono rappresentate tre figure umane.

[3] Michaelis *der Parthenon* p. 268, 269, 283, 284.

[4] *Homerische Aufsätze* p. 1-69.

momentanei bisogni dell'azione, sembra poco probabile, che il poeta in una descrizione di rappresentanze figurate, nella quale impiega non meno di 131 versi, avesse vincolato la sua fantasia, riproducendo servilmente un modello esistente.

Il Matz [1] rilevò a ragione che siffatta tendenza dell'epos può conciliarsi difficilmente anche colla supposizione che il poeta abbia elaborato nella fantasia un disegno particolareggiato dello scudo. In tal caso egli avrebbe sprecato la pena inutilmente, giacchè la descrizione non ne mostra traccia. Come già dissi, soltanto dell'Oceano, che circonda l'orlo, è precisato il posto. Le descrizioni di tutte le altre rappresentazioni all'incontro mancano assolutamente di qualunque indicazione locale [2]. È vero che gli uditori, quando il poeta cominciò dalla rappresentanza dell'universo, l'avranno subito riconosciuta per quella di mezzo ed indi concluso l'andamento della descrizione dal centro verso la periferia. Ma tale nozione generale certamente non bastava per ottenere un' idea netta sopra l'ordinamento delle molteplici scene descritte tra il tondo centrale e la decorazione dell'orlo. Abbiamo riconosciuto la probabilità, che queste scene debbano supporsi sopra le zone circondanti il tondo centrale. Ma il poeta non accenna per nulla a tale distribuzione, e fa seguire i singoli episodii semplicemente l'uno dopo l'altro. In tali circostanze per ordinare quelle scene resta soltanto un criterio poco sicuro, cioè il soggetto, che permette di stabilire due cicli separati, l'uno riferibile alla vita cittadina, l'altro alla campestre — cicli

[1] *Philologus* XXXI (1872) p. 617.

[2] Il XVIII 584: *ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ'*. 598: *ἐν δὲ δύω ποίησε πόλεις*. 541: *ἐν δ' ἐτίθει τέμενος βαθυλήϊον*. 561: *ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῇσι μέγα βρίθουσαν ἀλωήν*. 573: *ἐν δ' ἀγέλην ποίησε*. 587: *ἐν δὲ νομὸν ποίησε*. 590: *ἐν δὲ χόρον ποίκιλλε*.

ai quali s'aggiunge la rappresentanza non suddivisa del ballo. Uno scienziato moderno, che nel suo studio legga ed analizzi ripetutamente la descrizione del poeta, è nello stato di esaminare, se quelle scene, secondo il connesso logico, possano distribuirsi sopra le diverse zone. È d'uopo però ricordarsi, che i canti epici non erano destinati ad essere letti, ma che venivano recitati. E sembra impossibile, che gli uditori durante la recitazione subito riconoscessero certe scene come connesse, che le imaginassero artisticamente rappresentate e disposte sopra una ben distinta zona, che, quando il poeta passava alla descrizione d'un altro ciclo, subito l'osservassero e concentrassero l'attenzione sulla ricostruzione d'una seconda zona. L'ascoltare il canto in tali condizioni non sarebbe stato un diletto, ma uno sforzo pieno di fatica intellettuale. Ma – forse domanderà qualcheduno – perchè il poeta non additò nel principio delle singole descrizioni il luogo, dove avesse da supporsi indovata ognuna rappresentanza? Anche questo avrebbe giovato poco, giacchè i brevi cenni, ai quali doveva limitarsi, presto sarebbero stati offuscati dallo splendore dei racconti. E finita l'intera descrizione era impossibile, che la memoria e la fantasia degli uditori fossero capaci a comporre colle molteplici scene un completo quadro artistico. Il poeta dunque merita lode di aver rinunciato ad indicazioni, che certamente sarebbero restate prive d'effetto. In ogni caso il metodo da lui adoprato perfettamente corrisponde alle condizioni della recitazione epica. Mentre fa seguire i singoli episodii semplicemente l'uno dopo l'altro, egli soddisfa allo scopo principale dell'epos, di porre innanzi alla fantasia imagini splendide e piene di vita. Ogni episodio che descrive produce un tale effetto. Gli uditori ingenuamente si dilettavano della magnifica

serie di quadri che il poeta svolgeva, ed erano ben lontani dal riflettere, in qual modo tutte quelle scene formassero un insieme artistico. E quando la moltitudine svariata delle rappresentazioni figurate fu circoscritta colla menzione dell'Oceano, restava nella loro memoria l'imagine d'uno scudo maraviglioso, il cui ornato ricco di forme e di colori rappresentava il mondo con le gioie e le sofferenze del genere umano.

Se dunque il poeta nè voleva nè poteva spiegare esattamente l'ordinamento delle scene descritte tra la rappresentazione centrale e la decorazione dell'orlo, allora, s'intende, riesce difficile e quasi impossibile il giudicare, se o fino a che grado egli medesimo abbia avuto un'idea particolareggiata di quel ordinamento. L'unico fatto che con qualche diritto può addursi in tale quistione, si è quello sopra menzionato, che cioè il ballo molto bene si presta come elemento di passaggio dalle scene agitate della vita cittadina e campestre alla rappresentazione tipica dell'Oceano. Siccome cioè questa disposizione artisticamente è ben calcolata, così sembra probabile, che secondo il concetto, fosse anche poco preciso, del poeta le scene cittadine e campestri si aggirassero attorno la rappresentazione centrale ed esse dal loro canto erano circondate dalla serie delle figure danzanti. Ma s'intende che, se ammettiamo la probabilità aver avuto il poeta in mente i contorni principali dell'ordinamento di quelle scene, tra questa supposizione e tra quella di una pianta particolareggiata dello scudo passa una differenza enorme. Ed in nessun caso la maniera in cui la descrizione è concepita, giustifica i tentativi che si sono fatti per ricostruire l'ornato dello scudo in tutte le singole parti. Oltre a ciò fa d'uopo riflettere, che la descrizione non è fatta da uno scienziato, ma da un poeta

e da un poeta epico. È il diritto, anzi il dovere dell'epos di trasformare in vive azioni tutto ciò che tratta. Il poeta dunque, anche dove fondò la descrizione sopra un' opera artistica, era costretto a sciogliere il momento cronologicamente unico della rappresentanza in una narrazione, vale a dire in una serie di azioni. In tali circostanze il voler stabilire il momento artisticamente rappresentato riesce molto difficile e si apre un largo campo ad apprezzamenti più o meno arbitrarii. Queste difficoltà però dal Petersen [1] sono state rilevate in maniera tanto stringente, che mi sembra superfluo il trattare di nuovo la medesima quistione. Del resto, se anche vogliamo ammettere quei tentativi di ricostruzione, in ogni caso essi per la scienza archeologica hanno soltanto un valore condizionale; giacchè ne risulta una decorazione non eseguita da un artista, ma composta dalla fantasia poetica.

Un poeta però non inventa mai cose nuove di pianta, ma crea combinando più o meno inconsciamente gli elementi che gli offre il mondo circostante. Siccome dunque scudi simili a quello d'Achille non hanno esistito, così ora sorge la domanda, da quali dati reali ne scaturisca la descrizione. È sicuro, che già ai tempi omerici gli scudi avevano nel mezzo talvolta un *apotropaion*, come la testa di Gorgone [2], e sembra probabile, che la circostante superficie fosse decorata di ornati geometrici [3]. Perciò potrebbe congetturarsi, che la fantasia del poeta abbia sostituito siffatti semplici

[1] *Kritische Bemerkungen* p. 13-16.

[2] *Il.* XI 36 (sullo scudo d'Agamennone): *τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο | δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε.* Cf. Milchhöfer nell'*arch. Zeitung* 1881 p. 286-291.

[3] Questo sembra essere stato il caso dello scudo di Sarpedone decorato (*Il.* XII 297) *χρυσείῃς ῥάβδοισι διηνεκέσιν περὶ κύκλον*. Credo cioè, che questo verso era preceduto da un altro oggi perduto indicante, che il fabbro applicò queste liste d'oro sulla superficie esterna dello scudo.

motivi con rappresentanze figurate. Ma non è indispensabile di pensare esclusivamente a scudi. Piuttosto sembra possibile che il poeta abbia tolto l'esempio da altri oggetti che nella spartizione erano analoghi agli scudi del suo tempo e forniti a dovizia di figure. Tali oggetti infatti ci sono offerti dall'industria fenicia, la quale, come prova l'epos [1], dai contemporanei d'Omero era la più ammirata; e sono le già mentovate tazze fenicie d'argento. Come gli scudi omerici esse hanno nel mezzo un tondo ed attorno zone concentriche, ma tanto quello, che queste contengono rappresentanze figurate. Non era dunque richiesto uno sforzo troppo grande per trasportare un simile ornato sopra la superficie di uno scudo spartito nella medesima maniera.

Oltre a ciò l'ipotesi, che la descrizione abbia per fondamento prodotti metallotecnici, trova conferma nell'accenno delle varie sostanze adibite. Il poeta dice, che le figure di Marte e Pallade e le loro vestimenta [2], le figure dei pastori [3], in parte quelle dei bovi [4], finalmente anche le spade che i giovani danzanti portano in cinghie d'argento [5], erano plasmate in oro. Le quali indicazioni di nuovo ci riportano alle anzidette tazze fenicie d'argento, sulle quali spesso certe parti sono rilevate

Esporrò la mia opinione altrove in maniera circostanziata. Se oltre a ciò lo scudo è chiamato ποικίλος (*Il.* X 149, Od. XVI 149: ποικίλον σάκος), quest'epiteto corrisponde al concetto « *des geregelten Bunten* », come il Conze *Geschichte d. Anfänge d. gr. Kunst* (Vienna 1870) p. 14 (*Sitzungsber. d. Wiener Ak.* LXIV p. 518) giustamente qualifica il carattere della decorazione geometrica.

[1] *Il* VI 289-292, XI 19-21, XXIII 741-745; *Od.* IV 615-618, XV 459 ss.

[2] *Il.* XVIII 517.

[3] 577.

[4] 574.

[5] 597.

mediante la doratura. Della terra del campo vien detto che essa, benchè lavorata in oro, era nera [1]. Lo stesso colore hanno le uve [2], mentre la fossa circondante la vigna è significata come cerulea [3]. Dobbiamo pensare o a smalto o ad una particolare lega di colore scuro corrispondente a quella che si osserva nelle lame trovate a Micene, le rappresentanze figurative delle quali mostrano uno stile simile all'egiziano [4]. È vero che nè l'una nè l'altra materia si ritrova sopra gli esemplari finora conosciuti di quelle tazze. Ma che lo smalto sia stato conosciuto ai Fenicii, risulta da una pittura sepolcrale egiziana, che rappresenta i Kefa, cioè i Fenicii [5], nell'atto di offrire il loro tributo al re Thutmes III. Di questo tributo cioè fanno parte anche vasi d'oro, sui quali parecchi motivi sono rilevati con colore azzurro, che non può esprimere altro che smalto [6]. Il materiale finalmente, nel quale erano lavorate certe parti dei bovi [7] e la siepe della vigna [8], è determinato per κασσίτερος: metallo, del quale i poeti dell'epos non sembrano aver avuto un' idea molto chiara, ma che sarà stato lo stagno, che la lingua greca in epoca posteriore significa colla medesima parola [9].

[1] 548: ἡ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένῃ δὲ ἐῴκει, | χρυσείη περ ἐοῦσα.

[2] 562: μέλανες δ' ἀνὰ βότρυες ἦσαν.

[3] 564: ἀμφὶ δὲ κυανέην κάπετον.

[4] *Mittheilungen des deutschen archäol. Institutes in Athen* VI (1882) p. 244.

[5] Brugsch *Geschichte Aegyptens* p. 208-211.

[6] Hoskins *Travels in Ethiopia* t. 47-49. I vasi sono riprodotti molto bene coi colori dell'originale dal Prisse d'Avennes *Histoire de l'art égyptien* II *art industriel*, tavola intestata « *Vases du pays de Kafa, tributaire de Toutmès III* ».

[7] *Il.* XVIII 565.

[8] *Il.* XVIII 574.

[9] Cf. Müllenhoff *deutsche Alterthumskunde* I p. 212; Buchholz *die homerischen Realien* I 2 p. 344-346.

Ma l'esempio più evidente dell'influenza dell'arte figurativa vien somministrato dalla descrizione della città assediata. I relativi versi [1] fedelmente tradotti suonano: « attorno all'altra città erano accampati due eserciti lampeggianti nelle armi. La loro sentenza era duplice, o di distruggere la città dalle fondamenta, o farsi cedere - cioè dai cittadini - la metà delle ricchezze rinchiuse nella vaga città [2]. Questi però - cioè i cittadini - non cedevano ancora, ma si armavano per un agguato ». Descrive poi il poeta, come le greggi degli assedianti sono assalite dai cittadini, come gli assedianti, sentito lo strepito, dall'assemblea corrono in aiuto, come finalmente le due parti si danno battaglia presso la sponda del fiume.

Il Friederichs [3] crede che, come tutti gli altri, così anche quest' episodio sia libera invenzione del poeta, e si esprime sopra di esso nella maniera seguente: « due eserciti tengono rinchiusa una città, e perciò in questa regna somma angustia - così racconta il poeta per glorificare l'impresa dei cittadini. Ma i due eserciti sono discordi, vacillando tra condizioni dure e più miti, cioè distruzione della città o cessione della metà dei beni. I cittadini profittano del momento, in cui i nemici tengono consiglio e lasciano la città tranquilla; appunto per rendere possibile l'impresa dei cittadini il poeta inventò il consiglio dei nemici ». Se questa parafrasi corrispondesse alla maniera, con cui il poeta si è espresso,

[1] *Il.* XVIII 509: *τὴν δ' ἑτέρην πόλιν ἀμφὶ δύω στρατοὶ εἵατο λαῶν | τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δέ σφισιν ἥνδανε βουλή, | ἠὲ διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάσασθαι, | κτῆσιν ὅσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργοι. | οἱ δ' οὔπω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.*

[2] Che le armate accampate attorno alla città fossero ambedue degli assedianti, è stato provato con ragioni stringenti specialmente dal Friederichs *die philostrat. Bilder* p. 223-225.

[3] L. c. p. 225.

niente impedirebbe di supporre, che quell' episodio sia di sua invenzione. Ma facilmente vi convincerete, che questo non è il caso. Il momento principale nello sviluppo degli avvenimenti è, secondo l' opinione del Friederichs, il consiglio che tengono i due eserciti assedianti, giacchè questo fatto distoglie la loro attenzione dalla città e fornisce agli assediati l'occasione di una sortita. S'intende dunque, che il poeta, se voleva che gli uditori comprendessero la connessione degli avvenimenti in questo modo, doveva menzionare il consiglio ossia l' assemblea subito in principio dell' episodio. Ma egli qui non ne fa motto, e dice soltanto che gli scopi dei due eserciti dirimpetto alla città erano diversi. Se gli uditori da tale indicazione dovevano concludere, che i due eserciti tengono consiglio per intendersi sopra le opinioni diverse, questo in ogni caso era pretender troppo dalla loro facoltà divinatrice. Soltanto venti versi dopo il poeta menziona l' assemblea, mentre racconta, che gli assedianti, perturbati dallo strepito che suscita l' aggressione delle greggi, dall' assemblea corrono alle armi. E giudicando senza preconcetto il tenore dell' esposizione, concederete, che questa menzione dell' assemblea ha luogo senz' apparecchio ed in maniera del tutto inaspettata; giacchè appena da un lettore e molto meno da un uditore può esigersi, che egli trovi una relazione qualunque tra codesta assemblea e gli intenti molto prima accennati dei due eserciti. Quella chiarezza dunque, che il Friederichs riconosce nello svolgimento dell' azione, non esiste. Se oltre a ciò il medesimo dotto sostiene aver il poeta introdotto due armate per caratterizzare vieppiù il pericolo in cui versa la città, allora questo concetto è per così dire contrabbilanciato dai diversi scopi attribuiti alle due armate. Prova cioè la storia militare di tutti i tempi, che l'e-

nergia delle operazioni vien paralizzata, se eserciti alleati hanno intenti diversi. Sarebbe dunque più logico che il poeta, volendo esprimere l'idea supposta dal Friederichs, avesse fatto procedere l'assedio secondo un piano uniforme. Per essere breve, tutte queste stranezze si spiegano in maniera molto naturale, se supponiamo, che la descrizione della città assediata abbia per base una rappresentanza artistica. La quale sarà stata simile a quella che adorna l'estrema zona d'una tazza fenicia d'argento trovata presso Amatunte nell'isola di Cipro [1]. La città assediata vi è rappresentata nel mezzo; dal lato destro i nemici avanzano per cominciare l'assalto; sul lato sinistro l'assalto è già incominciato, mentre soldati leggermente armati cercano di montare con scale le mura ed altri dietro di loro sono occupati a distruggere le piantagioni degli assediati [2]. Fuor di dubbio, come sopra questa tazza, così anche sul monumento veduto dal poeta, l'armata d'assedio era divisa in due parti. Tale fatto cagionò la strana supposizione di due armate assedianti, e indi quella, che le due armate avessero scopi diversi. Il poeta, caratterizzando la situazione in cosìfatta maniera, forse pensava ai diversi trattamenti analoghi che i Dorii nel Peloponneso avevano inflitti agli antenati dei Greci stabiliti nell'Asia minore. Ma sembra che patti, i quali obbligarono i vinti a cedere la metà dei beni, anche all'epoca del poeta non siano stati rari; giacchè Ettore nell'Iliade [3] riflette, se possa contentare Achille facendogli cedere la metà dei beni troiani.

[1] *Revue archéologique* XXXI (1876) pl. I, Cesnola-Stern *Cypern* T. LI.

[2] Fanno ciò che i Greci chiamano *δενδροκοπεῖν*. Cf. Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 3. ed. p. 111-114.

[3] XXII 118-120.

Dopo la descrizione dell'assedio segue il combattimento attorno le greggi. Benchè tra i monumenti superstiti non ve ne sia alcuno che offra un'analogia stringente con quest'ultimo episodio, nondimeno, come vedremo più innanzi, le figure dei demoni partecipanti alla battaglia rendono probabile, che il poeta anche in questo abbia subìto l'influenza di rappresentanze artistiche. Ma comunque sia, ammesso pure che egli avesse inventato la descrizione del combattimento, in ogni caso questa scena doveva collegarsi colla precedente relativa all'assedio. Ed era naturale che il poeta allora dalla descrizione passasse alla narrazione. Doveva cioè far capire, come i guerrieri che nella prima scena erano accampati attorno alla città, nella seconda si trovano combattendo presso le sponde del fiume. Egli dunque procedette perfettamente secondo lo spirito della poesia epica, improvvisando a tale uopo una scena piena di vita, l'assemblea cioè che si scioglie quando lo strepito guerresco arriva alle orecchia dei radunati. In certe parti della descrizione la fantasia del poeta era legata dalle composizioni artistiche presenti al suo animo. Dove all'incontro si trattava di connettere col racconto le azioni artisticamente rappresentate, il suo ingegno poetico operava liberamente. Riconosciuto questo doppio elemento, tutte le sopra mentovate stranezze trovano una spiegazione molto naturale.

Il Brunn [1] ha raffrontato le scene descritte dal poeta a rilievi assirii rappresentanti soggetti analoghi, sostenendo con ragione, che quest'ultimi anche rispetto all'espressione artistica siano più o meno simili alle rappresentazioni figurate che influivano sulla descrizione dello scudo. Ma siccome risulta dall'epos, che

[1] *Die Kunst bei Homer* p. 12-14.

gli Jonii nel periodo omerico ammiravano il più i prodotti dell'industria fenicia [1], così fa duopo tener d'occhio specialmente i monumenti superstiti dei Fenicii. Ed infatti essi offrono molti punti di contatto colla descrizione dello scudo, i quali in parte sono già stati rilevati dal Murray [2]. Ho già accennato all'assedio raffigurato sulla tazza di Amatunte. Come sopra lo scudo, così anche in un cratere fenicio o cartaginese d'argento rinvenuto presso Preneste [3], è espressa la vendemmia, mentre una tazza fenicia d'Idalion già mentovata [4] mostra la rappresentazione d'un ballo. Riguardo i corpi celesti poi, che formavano l'ornato centrale dello scudo, il Brunn [5] accenna a cilindri babilonii ed assiri. Ma anche per questa rappresentanza i monumenti fenici offrono analogie. In una gemma di Kurion [6] si vedono al di sopra il sole e la luna, mentre al di sotto l'elemento umido è accennato da una barca e la terra da una serie di piante severamente stilizzate. Il disco solare alato e la luna in una tazza d'argento sono raffigurati sopra una scena di sacrifizio [7]. Non mi sembra impossibile che un giorno venga alla luce una tazza fenicia sulla quale, come sullo scudo d'Achille, un gruppo di corpi celesti formi l'ornato del tondo centrale. Conosciamo già due piatti di bronzo trovati a Nimrud, nel centro dei

[1] V. sopra p. 233 not. 1.

[2] *History of greek sculpture* p. 51-53.

[3] *Mon. dell'Ist.* X t. XXXIII.

[4] V. sopra p. 226 not. 2. Un ballo è anche dipinto sul vaso forse fenicio citata p. 226 not. 3.

[5] L. c. p. 14. Cf. p. e. Lajard *Recherches sur le culte de Vénus* pl. I 16. pl. IV: il sole, la luna e stelle sopra figure adoranti; de Voguë nel *Journal asiatique* 1867 p. 152: la luna, le cinque pianete ed il sole accanto alla dea Anat (Anaitis).

[6] Cesnola-Stern *Cypern* t. LXXX n. 11 p. 339.

[7] *Mon. dell'Inst.* X t. XXXI 1.

quali è rappresentata la terra con monti, vallate, alberi ed animali [1]. Alla fine non vorrei passar sotto silenzio un sigillo d'oro di fabbrica, a quel che pare, babilonica trovato a Micene [2]. Il quale mostra nel campo superiore il sole e la luna, mentre linee ondulate visibili al di sotto sembrano esprimere il mare – rappresentanza che già allo Schliemann ricordò l'ornato centrale dello scudo d'Achille.

Un altro punto di contatto è state rilevato dal Furtwängler [3]. Il tipo del lione lacerante il toro appartiene agli antichi simboli semitici e come tale per lo più è rappresentato isolatamente. Nella descrizione dello scudo [4] all'incontro come sul già mentovato cratere di Preneste [5] esso è inserito come parte integrante in una delle scene ivi effigiate. Alla fine lo scudo ed i prodotti della metallotecnica fenicia corrispondono anche nell'espressione di molte particolarità di paesaggio, il quale fenomeno sta in relazione colla rappresentanza circostanziata ed in guisa di cronaca ch'è propria a tutte le arti orientali ed orientalizzanti.

Sembra del resto possibile ed eziandio probabile che il poeta, anche dove opere artistiche servivano da base alla sua descrizione, nondimeno aggiungesse motivi di propria invenzione. E se era così, riesce molto difficile di formarsi un'esatta idea di quelle opere e di giudicare, se esse debbano cercarsi esclusivamente tra i prodotti dell'industria fenicia o anche tra quelli dell'incipiente arte greca. Due volte nella descrizione sono menzionate figure della mitologia greca. Ai cittadini che

[1] Layard *Monum. of Nineveh* II pl. 61 e 66.
[2] Schliemann *Mykenae* p. 402-530.
[3] *Die Bronzefunde aus Olympia* p. 58.
[4] *Il.* XVIII 579-586.
[5] V. sopra p. 239 not. 3.

sortono per fare l'agguato, precedono Marte e Pallade, ambedue d'oro e con vesti d'oro, chiaramente riconoscibili come iddii, essendo gli uomini rappresentati con dimensioni minori [1]. Al combattimento attorno alle greggi partecipano Eris, Kydoimos e la terribile Ker, la quale tiene afferrato un uomo di recente ferito ed un altro senza ferita e strascina per i piedi un morto nel tumulto della battaglia; aveva attorno le spalle una veste rossa di sangue umano; le figure terribili si muovevano e combattevano come mortali e si strappavano vicendevolmente i cadaveri dalle mani [2]. Se supponiamo che il poeta abbia veduto queste figure mitologiche artisticamente rappresentate, risultano due fatti, il primo, che egli s'ispirò anche a prodotti dell'arte greca, ed il secondo, che l'arte greca all'epoca, nella quale ebbe origine la descrizione dello scudo, aveva già cominciato la rappresentazione mitologica. Ma l'anzidetta supposizione non mi sembra scevra di dubbio. Siccome cioè l'Iliade fa partecipare tanto Marte quanto Pallade ai combattimenti tra Achei e Troiani, così era molto facile d'aggiungere le due divinità alla descrizione della sortita d'un'armata. Ed egualmente il poeta poteva trasferire sopra le loro figure la doratura che aveva veduto altrove, tanto più che l'Iliade [3] in altri passi riferisce che dii, cioè Giove e Poseidone, si vestono

[1] *Il.* XVIII 516: *ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη, | ἄμφω χρυσείω, χρύσεια δὲ εἵματα ἕσθην, | καλὼ καὶ μεγάλω σὺν τεύχεσιν, ὥστε θεώ περ, | ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπ' ὀλίζονες ἦσαν.*

[2] *Il.* XVIII 535: *ἐν δ' Ἔρις, ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὁμίλεον, ἐν δ' ὀλοὴ Κὴρ, | ἄλλον ζωὸν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον, | ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἕλκε ποδοῖιν· | εἷμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὤμοισι δαφοινὸν αἵματι φωτῶν. | ὡμίλευν δ' ὥστε ζωοὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο, | νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρυον κατατεθνηῶτας.*

[3] *Il.* VIII 43, XIII 26: *χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροΐ, γέντο δ' ἱμάσθλην.*

o si armano con oro. Alla fine l' epos talvolta accenna anche alla grandezza sovranaturale degli iddii [1].

Mentre tali coincidenze rendono impossibile il decidere, se il poeta abbia veduto rappresentanze artistiche di Marte e Pallade, questa supposizione ha una certa probabilità riguardo le figure di demoni partecipanti al combattimento. In ogni caso l' indicazione che quelle figure si muovono e combattono come mortali, sembra più naturale, se esse non soltanto come finzioni della fantasia, ma artisticamente espresse erano presenti all' animo del poeta. Oltre a ciò pare che simili mostri appartengano ai più antichi tipi figurati rappresentati dall' arte greca [2], ed è indubitabile che almeno un tipo di questa categoria, cioè il gorgoneion, rimonti fino al periodo omerico [3]. Risulta dunque la probabilità che il poeta nella descrizione del combattimento attorno alle greggi abbia subìto l' influenza d' un' opera greca.

Riassumendo tutte queste osservazioni, dobbiamo formulare il nostro giudizio nella maniera seguente: L' ornato dello scudo nel suo complesso è invenzione del poeta. Le descrizioni delle singole scene all' incontro, almeno in parte, risentono l' influsso di opere artistiche. Tali opere erano per la maggior parte prodotti della metallotecnica fenicia importati nelle città ioniche, o imitazioni esatte lavorate da artisti greci secondo modelli importati. Più raro sembra il caso, che il poeta si è ispirato a prodotti greci nei quali lo spirito nazionale aveva già preso una direzione individuale. In quanto poi all' ordinamento degli ornati dello scudo,

[1] Eris tocca col capo il cielo: *Il.* IV 443. Marte, gettato per terra da Atene, cuopre un tratto di sette *plethra*: *Il.* XXI 407.

[2] Cf. Milchhöfer nell'*arch. Zeitung* 1881 p. 286 e 287.

[3] V. sopra p. 232 not. 2.

è sicuro, che il poeta aveva un' idea netta del posto della rappresentanza cosmica nel mezzo e dell' Oceano circondante l' orlo. Resta all' incontro dubbioso, se ed in qual grado possa supporsi la stessa cosa per le scene figurate che descrive tra l' ornato centrale e quello dell' orlo.

Se dunque lo scudo d' Achille nel suo insieme deve cancellarsi dalla statistica monumentale, nondimeno la sua descrizione conserva un' alta importanza nella storia dell' arte. L' idea del poeta, che il mondo e la vita umana siano rappresentati in un grande e circoscritto ciclo di composizioni svariate, è degna d' un grande artista. Oltre a ciò egli ha una squisita attitudine non solo per cogliere i varii aspetti della vita umana, ma altresì per vagliarli ed ordinarli. Mediante l' opportuna scelta dei soggetti la sua descrizione è come il microcosmo del mondo ionico di allora [1]. Nello stesso tempo il poeta adopra già da maestro uno dei mezzi più efficaci dell' arte greca, cioè l' antitesi. Ed il suo ingegno non resta nel campo astratto del pensiero, ma possiede anche la facoltà di ordinare e disporre i suoi concetti secondo le regole estetiche dell' arte. Essendo così, la descrizione dello scudo d' Achille deve riguardarsi come uno splendido monumento del talento artistico degli Jonii di allora. Davanti alla fantasia del

[1] Come giustamente rileva il Murray *Hist. of greek sculpture* p. 45, merita attenzione il fatto che il poeta non descrive scene riferibili alla navigazione ed al culto. La prima mancanza si spiega col riflesso, che il commercio marittimo degli Jonii d'allora era poco sviluppato ed i rischii del mare sfidati da troppo pochi audaci, perchè il poeta in una rappresentanza compendiata della vita vi rivolgesse la sua attenzione. Per quanto poi si riferisce al culto, i monumenti orientali, che per la maggior parte ispiravano il poeta, certamente non potevano rappresentare il culto greco, e l'arte greca soltanto in epoca molto posteriore ha riprodotto tali soggetti.

poeta si spiegava un magnifice ciclo di quadri collegati da un medesimo pensiero ed almeno in parte artisticamente distribuiti. Ma l'epoca non era ancora capace di dare a concepimento così vasto una forma adeguata. E dovevano correre ancora parecchie generazioni, innanzichè l'arte greca acquistasse i mezzi necessari per tale risultato. Il più antico monumento di non dubbia autenticità che per la ricchezza del contenuto ed i principii della disposizione può compararsi collo scudo d'Achille, è la cassa di Cipselo, la quale ha avuto origine almeno un secolo dopo la descrizione omerica. Se il poeta avesse vissuto in un periodo d'arte più avanzata, egli dotato com'era, forse sarebbe diventato un grande artista e figurerebbe nella storia dell'arte accanto a Polignoto ed a Fidia.

L'ERMAFRODITA COSTANZI

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XLIII; tavv. d'agg. V, W)

Ne' lavori di fondazione intrapresi nel 1879 dal sig, Domenico Costanzi in Roma pel suo gran teatro, posto fra la via Firenze e la via Roma, si scopersero gli avanzi di un edificio romano, appartenuto, secondo R. Lanciani (*Bull. d. comm. archeol. com. di Roma*, vol. VIII, 1880, p. 22, n. 179) a C. Giulio Avito, sposo di Giulia Mesa, avo materno di Elagabalo, proconsole d'Asia sotto Caracalla. Tale ipotesi fu desunta da una iscrizione di un condotto di piombo CIVLIAVIT[1] ritrovato sul luogo. Comunque siasi di ciò, è constatato dalle impronte di mattoni venute fuori dalla demolizione delle mura (*Not. d. Sc.* 1879 p. 38), che la casa era stata edificata sotto gli Antonini: su queste impronte cioè troviamo fra gli altri i nomi di Faustina e di Marco Aurelio. La cosa sarebbe confermata anche dalla struttura della fabbrica (*opus reticulatum* di tufo alternato a fasce di mattoni, come usavasi generalmente fin da' tempi di Adriano), se le indicazioni fornite dalle *Notizie degli Scavi*, 1879 p. 113; non peccassero di oscurità. A poco a poco fu scoperto il peristilio della casa, che apparse riccamente ornato (*Notizie* 1879 p. 38). Esso era formato di colonne di mattoni, ricoperte da stucco rosso e poggiate su basi di marmo, le quali a loro volta poggiavano su dadi di travertino. L'intonaco delle pareti riccamente è dipinto (vd. nel *Bull. d. comm. arch. comun.*, vol. VII, 1879, p. 238, n. 8

[1] Su di un altro condotto di piombo leggesi: NAEVIVS SYNTROPHVSFEC.

e 9, la descrizione de' frammenti conservati ne' magazzeni della commiss. arch.), egualmente ricco ed ornato il sacrario - Fra gli avanzi di scultura quivi trovati, ed appartenenti la maggior parte al 1° secolo, è rimarchevole la statua di un Ermafrodita addormentato, della quale passiamo ad occuparci.

Dalla narrazione del proprietario, sig. D. Costanzi, alla cui gentile condiscendenza devesi la pubblicazione di questa statua nei nostri *Monumenti* (tav. XLIII), risulta che essa fu ritrovata nel muro di cinta del peristilio, in una nicchia riempita di terra e murata. Per renderci ragione di questo fatto, potremmo pensare che la si sia voluto sottrarre alla devastazione de' Goti (sebbene la loro discesa sia d'epoca relativamente tarda) come quella che era la più pregevole fra le statue dell'edificio; però l'assoluta mancanza di altri avanzi posteriori al 2° secolo rende poco credibile tale ipotesi, la sola che avrebbe una verosimiglianza almeno apparente. Ci sorprende inoltre in questa narrazione la considerevole grossezza del muro (per lo meno di 3 piedi); non abbiamo su di essa alcuna notizia; pur tuttavia non possiamo agevolmente supporre in un edificio privato una trasgressione così forte a' regolamenti edilizi, i quali prescrivono un piede e mezzo (Nissen *pomp. Studien*, p. 78), e siamo disposti ad ammettere che alla narrazione di tale scoperta non sia estraneo il ricordo de' fatti che accompagnarono quella della Venere capitolina.

Non è del resto per tali romantiche considerazioni che cresca il valore della nostra statua, bensì pel fatto della sua conservazione, paragonata a quella degli altri esemplari. Ecco ora le parti di cui essa è priva: la mano sinistra ravvolta nel lenzuolo (il ferro che la sosteneva vedesi ancora infisso nel braccio), il dito mignolo della mano destra, dalla metà della prima falange,

e l'indice della stessa mano; al loro posto troviamo delle superficie levigate ad arte, e un taglio circolare segna quella parte del lenzuolo sulla quale doveva poggiare la punta dell'indice. Manca inoltre la metà della parte inferiore della gamba sinistra, col pezzo del lenzuolo che vi passa sopra, aggiunta anch'essa per mezzo di un pernio; così pure erano attaccati i pezzi mancanti alla fronte della base che ora sorregge la statua.

È chiaro poi che la statua [1], quale ora la vediamo, era immessa in apposita base, Ciò si rileva dalla forma del lato inferiore della base presente, il quale da una parte risulta di due piani inclinati ad angolo ottuso, dall'altra volge all'insù verso la testa della statua, ove la base non ha lo spessore necessario per scolpire in essa anche l'origliere. Un terzo argomento sta nell'incavo a tergo della statua, prossimo alla gamba destra. Se la base poi rappresentasse un masso od un giaciglio, non abbiamo argomenti per deciderlo.

Il marmo della statua è di Luni, di prima qualità, ed ha conservata, salvo in un punto, l'epidermide intatta; il membro però, il basso ventre ed un pezzo del lenzuolo che ricopre una cavità della base, appaiono corrosi; forse in causa dell'acqua piovana, che raccogliendosi nella parte più bassa della statua, difficilmente potevasi togliere.

L'artista ha voluto, evidentemente, presentare il dorso della statua come parte principale, perchè è il dorso che egli ha lavorato con maggior cura (sul davanti, per esempio, è dimenticato persino l'ombelico) ed anche il volto è piegato verso in quà; la piega poi delle linee e la dolce armonia della figura appaiono

[1] Matz-Duhn *Ant. Bildw. in Rom* I n. 842; lung. m. 1,47 (il corpo lungo m. 1,41).

allo spettatore più vive da questo lato. La descriveremo dunque seguendo tale concetto.

Su di un basamento, più alto dalla parte della testa, e sul quale stendesi un lenzuolo, riposa dormiente un nudo Ermafrodita (*Mon. ined.* tav. XLIII). Tutta la parte anteriore del corpo, ad eccezione dell'anca sinistra che si solleva, è appoggiata; la gamba sinistra, piegata, poggia colla sua parte inferiore sul ginocchio destro, e l'altro punto d'appoggio è il ginocchio sinistro; sicchè una parte del basso ventre e il membro eretto si mostrano allo sguardo; attorno alla parte inferiore della gamba sinistra si avvolge un lembo del lenzuolo. La gamba destra è tutta distesa, colle dita del piede serrate in una piega del lenzuolo, il quale in tal modo viene disteso. La testa riposa sulla guancia sinistra, poggiata alla mano destra; e chiusa nel lenzuolo le sta d'accanto sull'origliere la mano sinistra. L'acconciatura de' capelli, artificiosamente disposta, è in parte eseguita a lavoro staccato. Attorno alla testa gira una sottile treccia, che sostiene in parte la chioma che circonda il viso; dall'occipite i capelli si svolgono in giù inanellandosi; una specie di treccia, in forma di una penna, parte dalla fronte e termina sul cocuzzolo in un fiocco, avanti al quale è conservato il buco ov'era incastrata una gemma. Il naso ha il dorso largo e dai margini vivi, le guance son piene e rotonde, il labbro superiore fatto ad arco in modo assai bello, il mento sporgente.

Dalla espressione seria ed intenta del volto, dalla bocca semiaperta, del modo con cui il petto si stringe al letto (la mammella sinistra preme tanto su di un fianco, che vedesi uscire, al disotto, il capezzolo), dalla gamba destra tutta distesa e co' muscoli contratti per la resistenza delle pieghe: da tutto questo e dall'erezione

del membro vediamo che l'artista ha voluto presentare l'Ermafrodita in un momento di crisi voluttuosa.

Cercando altri particolari, troviamo una figura, salvo nel volto, perfettamente muliebre, lavorata con grande mollezza e moltissima vita dall'artista, che probabilmente sarà appartenuta alla metà del 1° secolo d. Cr. Le qualità sudette spiccano specialmente nel dorso; bellissima è la linea della spina dorsale, che nel tempo stesso non si affonda tanto, come nel noto Ermafrodita di Parigi, il quale perciò appare qui come spaccato. Contribuiscono molto per dar vita al dorso le due cavità, trattate con molta discrezione, che stanno presso all'osso sacro. Le dita della mano destra sono sottili, ben fatte ed affusolate, colle punte leggermente ricurve in sù (tale singolarità fu finora creduta caratteristica soltanto de' moderni restauri). Il lenzuolo non è trattato all'altezza del nudo; le pieghe sono dure e secche; fanno tuttavia spiccare di più la naturalezza del corpo nudo, che quasi vive e respira. Quanta vita poi non infondono al volto quella bocca semiaperta, quelle narici dilatate; e come traspare da' tratti del volto l'inconscia visione del bel dormiente. Ma anche sotto un altro aspetto la testa acquista interesse per noi: per la sua stretta rassomiglianza con quella dell'Apollo di Belvedere, che ci sembra di rivedere un po' più rimpiccolita e più elegante; vi è persino quel riccio sul davanti dell'orecchio. S'intende da sè che l'espressione nelle due teste è diversa, conforme agli affetti diversi di cui sono animate le due figure. Per tale relazione fra l'Apollo e il nostro Ermafrodita, questo si allontana dagli altri esemplari, i quali e per il volto e per la maggiore rotondità della testa rientrano sotto un altro tipo; e ciò pare che valga anche dell'Ermafrodita di Parigi, del quale non ho potuto procurarmi, sfortunatamente, la fotografia. Se poi

fosse un desiderio del committente ovvero un'idea dell'artista stesso, di sostituire alla primitiva forma tipica la testa d'Apolline, ritenendo però l'acconciatura dei capelli caratteristica dell'Ermafrodita, e di rappresentar essa testa animata da un affetto nuovo, questo non ci è dato di conoscere. In ogni modo la rassomiglianza difficilmente potrà ritenersi casuale, trattandosi appunto dell'Apollo di Belvedere; avremo anzi a scorgervi una testimonianza in quanto conto fosse tenuta quella statua anche nell'antichità.

Prima di procedere nell'assegnare alla nostra statua il posto che le compete fra le altre di questo genere, facciamoci a considerare quelle più da vicino. Fatta eccezione di una, appaiono tutte inferiori alla nostra, sia per la naturalezza che per lo stato di conservazione. Non ce ne son pervenute che cinque, fra cui quattro rappresentanti l'Ermafrodita in un momento di crisi voluttuosa; la quale però in tutte, per quanto si può giudicar dalle parti conservate, appare solo dall'erezione del membro e per l'impigliarsi del piede destro nel lenzuolo, cioè da' concetti semplici e più materiali; non troviamo invece la tensione de' muscoli nella polpa della gamba destra, il premer contro il letto del torace, la espressione seria e intenta del volto; in altre parole, vi manca del tutto la squisitezza de' dettagli, più sopra ammirata. Esse sono le seguenti:

a) In villa Borghese a Roma, Visconti *Mon. scelti Borghes.* tav. XV, di marmo pario, lungo metri 1,47, d'ignota provenienza; al quale A. Bergondi rifece la testa, il collo, il gomito destro, la mano sinistra col polso, la metà inferiore della gamba sinistra, il calcagno e le dita del piede destro col corrispondente pezzo del lenzuolo, vari altri pezzi di questo e il materasso. Il lenzuolo è trattato al naturale, i dettagli anatomici

precisi; si paragoni specialmente il braccio destro insieme alla scapula, il femore e il dorso. Tuttavia l'assieme risulta qualche cosa di più molle e di più pingue dell'Ermafrodita Costanzi.

b) L'Ermafrodita Borghese conservato al Louvre, Visconti *Mon. sc. Borghes.* tav. XIV., Fröhner n. 374, lungo metri 1,48. Il marmo è di Luni. Secondo Fröhner la punta del naso, le dita della sinistra, alcune della destra, il piede sinistro con altri piccoli pezzi, l'origliere inoltre e il materasso furono rifatti da Bernini. Ritrovato nelle vicinanze delle terme di Diocleziano. Il ventre e i fianchi modellati meglio che nell'Ermafrodita Costanzi.

c) Ermafrodita di Velletri, di marmo pario, conservato anch'esso al Louvre, Visconti *Op. Var.* IV tav. 10, Fröhner n. 375, lungo metri 1,49. Secondo Fröhner i complementi sono i seguenti: la testa è riattaccata; la fronte, il naso, la bocca, il mento, gli occhi e la guancia destra, sono di restauro rifatti; nuovi eziandio il collo, quasi tutto il braccio destro, la parte media della mano destra, l'indice della mano sinistra, i piedi colle metà inferiori delle gambe, un grosso pezzo del masso (dalla linea mediana verso destra) e gran parte della veste; infine anche vari altri piccoli pezzi. Ritrovato a Velletri. Per i ritocchi subìti - esso fu trovato molto corroso - e per le molte rifazioni, conserva poco dell'antico. È degno di attenzione il masso in massima parte antico, che gli serve di base. Ne' lavori di restauro gli servì a modello l'Ermafrodita Borghese.

d) Ermafrodita Campana nell'Eremitaggio di S. Pietroburgo, *Ermitage impérial des sculptures* n. 349, lungo 1,47. Il marmo è di Luni. Trovato nella villa Adriana a Tivoli. Dell'antico pare non rimanga che il tronco e la testa (colla punta del naso rifatta) e forse anche le braccia con qualche pezzo delle gambe. È

stato così ritoccato, che riesce impossibile il decidere se l'antico pezzo del basamento rappresentava un materasso, o se solo più tardi ne prese la forma. Esso è forse l'esemplare il più insignificante. È rimarchevole l'acconciatura della testa, che si scosta da tutte le altre. Due trecce partendo dalla fronte si riuniscono alla sommità del capo, tenute ferme da un buco ov'era una gemma, per disgiungersi poi sulla nuca, dove formano un panierino; la capigliatura è ondeggiante, e avanti l'orecchio trovasi il riccio. L'espressione del volto è quella di una persona che dorme tranquillamente; l'affetto traspare solo dall'erezione del membro e dalla gamba destra (poichè il piede destro è rifatto). La parte sinistra del petto è sollevata.

I cinque esemplari dell' Ermafrodita addormentato ora descritti mostrano comune a tutti la manifestazione di un affetto sessuale, che nel solo Ermafrodita Costanzi si appalesa da tutta la persona; negli altri al contrario solo dall' erezione del membro. Nè ciò basta; perchè abbiamo anche due tipi di fisionomie: quello dell'Apolline nell'Ermafrodita Costanzi, un tipo diverso, diremo quasi muliebre, ne' due descritti in *b* e *d*, i quali solo conservano il volto originale, tipo che chiameremo dell'Ermafrodita. L'acconciatura del capo nell'esemplare di Pietroburgo differisce del pari da tutte le altre; l'antico basamento infine nell'Ermafrodita di Velletri è un masso, e in quello Campana è forse un materasso. Differenze tali, come vedesi, da renderci abbastanza oculati, e da farci porre la questione: quale di questi cinque esemplari, i quali a giudicare dal lavoro, devono appartenere tutti al 1° secolo dell'impero, si accosti di più all'originale, e come dobbiamo ricostruirci questo originale.

È facile riconoscere nei cinque esemplari due gruppi distinti; l'uno rappresentato solo dall'Ermafrodita Co-

stanzi, che manifesta con tutta energia la crisi voluttuosa, e può dirsi creato col solo intento di raffigurare quel concetto; l'altro formato dai rimanenti, che non rappresenta propriamente che un Ermafrodita addormentato, nel quale l'effetto sessuale traspare solo più esteriormente, nè si manifesta in tutto il corpo. Dobbiamo ora ammettere nell'Ermafrodita Costanzi la copia più esatta dell'originale, e nel secondo gruppo un lavoro romano che ha copiato quello più trascuratamente, o dobbiamo credere il contrario? Noi inclineremmo, secondo ogni verosimiglianza, alla prima ipotesi, ed avremmo ragioni abbastanza - più o meno persuasive - per spiegarci le discrepanze de' due gruppi. Ma qui si dà il caso che tanto colla prima che colla seconda ipotesi non colpiremmo nel vero! C'è ancora una terza possibilità, quella cioè che nessuno de' due gruppi s'accosti in guisa all'originale, da poter esser questo, per mezzo loro, pienamente riconosciuto.

Che tale possibilità è qui la sola che torni, ce lo mostra il sesto esemplare di questo genere, un lavoro greco, che per buona fortuna è arrivato fino a noi, e che inaspettatamente getta luce su tutta la nostra questione. Esso si accosta di più al primitivo originale, ritraendolo con molta precisione, e da esso possiamo, senza difficoltà, spiegare le singolarità de' nostri due gruppi. Eccolo:

e) L'Ermafrodita del Museo archeologico di Firenze, *Uffizi* n. 306, Dütschke n. 512, Zannoni *Gall. di Firenze* serie IV tav. 58, 59. Proveniente da Roma, dove, in origine, apparteneva ai Ludovisi; esso è di marmo greco, probabilmente di Taso, verde-giallo-bianchiccio, con cristalli splendenti, ed alla vista screpolato, come il nostro moderno vetro *craquelé*. L'orecchio destro, il naso e tutta la parte inferiore del corpo cominciando dalla metà

della coscia sinistra e poco sotto il *glutaèus* della coscia d., col corrispondente pezzo della base, sono stati tutti aggiunti. Quantunque per la vista dell'insieme sia più artistico e più finito che le linee comincianti dai fianchi convergano al piede destro, mentre nell'antica posizione delle gambe divergono fra loro, pure non è probabile che il restauro abbia colto nel segno, mentre, oltre che la gamba destra era distesa, come ce l'indica la tensione del *glutaeus* destro, il calcagno di esso doveva esser sollevato per la pendenza del corpo sul lato sinistro, cosicchè, mancando alla gamba sinistra il punto d'appoggio sulla base, essa doveva star libera nell'aria, come si osserva negli altri esemplari.

La statua è portata molto bene a politura, al contrario del basamento rimasto scabroso e che mostra ancora tracce della lima. Alcune di queste tracce riscontransi pure in que' punti della statua stessa ne' quali scorrendo la lima un po' troppo, la politura posteriore non è bastata a cancellarle. È singolare poi che il volto non mostra quasi affatto politura; il marmo ivi fu lisciato, ma non fino a farlo splendere (secondo il sig. Dütschke la statua fu ritoccata!).

La base dell'Ermafrodita è quivi un masso, che rialzandosi sotto la testa le fa da sostegno; sul masso è distesa una pelle di pantera, la cui testa è visibile sul lato anteriore della base; sulla pelle stendesi una veste ornata di nappa in un lembo, visibile al di sotto del braccio destro. Sulla veste è posto a giacere il nudo Ermafrodita colle membra abbandonate ad un sonno tranquillo. Il lato destro del corpo, unitamente alle braccia ripiegate sui gomiti ed al ginocchio sinistro poggiato sulla veste, formano i punti d'appoggio di tutta la persona. Di conseguenza il lato sinistro rimane sollevato, e la mammella si scorge in tutta la

sua pienezza; così dicasi del ventre, stupendamente condotto, e del membro che quivi però pende. La testa è rivolta all'indietro, e riposa colla guancia sinistra sul polso destro; l'avambraccio sinistro, parallelo all'asse del corpo, riposa sul masso, attorno ad esso è ravvolta la veste.

L'eccellenza de' dettagli dà alla figura quella vita e quell'elasticità propria dell'essere vivente. Egregiamente eseguiti sono il dorso, la schiena ed i *glutaei*; anche la veste, contrariamente a quella dell'Ermafrodita Costanzi, è trattata con naturalezza; si avvolge mollemente all'avambraccio sinistro, sporgendo nella stessa guisa da sotto la mano corrispondente. La nota del vivo è in gran parte raggiunta così, che l'artista non distoglie la nostra attenzione con un accentuato dettaglio anatomico; e come in un corpo vero, l'epidermide nasconde nella sua carnosità le asprezze muscolari, onde anche la linea della spina dorsale e le due fossette a' lati dell'*os sacrum* appaiono cavità dolcemente marcate, mentre negli altri esemplari lo sono molto.

La serenità del volto è quella che infonde un sonno non turbato da sogni: il volto arieggia un poco, nella forma della mascella e nel mento sporgente, quello dell'Ermafrodita Costanzi, non abbastanza però da farci pretendere che questo possa esser nato dall'Ermafrodita fiorentino indipendentemente dall'Apollo di Belvedere. L'acconciatura della testa è quale la trovammo nell'Ermafrodita Borghese conservato al Louvre; è trattata però in diversa maniera: non ha le ciocche staccate, come le mostrano gli altri esemplari, meno quello di S. Pietroburgo, e come siamo abituati a vederle nei lavori romani; nè attira l'attenzione col formare cornice al volto; essa invece sta modestamente attaccata alla testa, come quasi sempre nei lavori

greci; le masse dei capelli son tagliate ad angolo retto, particolarità che troviamo p. es. ne' rilievi sepolcrali del quarto secolo av. C., e che ci aiuterà a stabilire l'epoca di quest'opera. Chè se ci facciamo a considerare la freschezza del lavoro, la carne molle e rotonda, l'esecuzione del corpo che raggiunge la piena espressione del vivo appunto col non accentuare i dettagli anatomici, arriviamo ad un'epoca anteriore a Lisippo.

Co' paragoni che ci offre un'opera ben conosciuta, arriviamo a stabilire, più precisamente, la scuola di cui l'artista ha subìto l'influenza. Dico il bel rilievo di Monaco, che rappresenta le nozze di Poseidone e di Anfitrite (Brunn *Beschreib. d. Glyptothek* n. 115; Jahn ne' *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.*, *Philol. hist. Classe*, 1854, p. 160 sgg. tavv. III-VIII), che Urlichs e Brunn, senza dubbio a ragione, attribuiscono a Scopa. Questo rilievo nello sviluppo della plastica greca è il più antico esempio di una rappresentanza del corpo muliebre veduto dalla parte del dorso e voltato sul proprio asse, come precisamente vedesi nel nostro Ermafrodita fiorentino, il cui corpo appunto è muliebre; basta paragonare la prima Nereide a sinistra sulla tav. III dello Jahn, guardisi poi la Nereide sulla tav. VII, la quale, oltre a mostrare il motivo suddetto, tiene anche il braccio destro in una posizione simile a quella che scorgesi nell'Ermafrodita. È innegabile una dipendenza, un legame fra la nostra statua e questo rilievo. Aggiungasi a questo la rassomiglianza nella forma della testa; si paragoni specialmente la linea lunga della mascella, debolmente ricurva e saliente verso il mento che sporge, la quale appunto come nell'Ermafrodita si trova nella Nereide sulle tav. IV e VII; si paragoni inoltre l'analogo stile del corpo muliebre pieno e rotondo, che corrisponde in tutti i dettagli. Per trovare altre analogie e differenze, si dovrebbe per

lo meno paragonare i due lavori nel getto, il che non mi è stato possibile. Tuttavia però mi pare che risulti che l'Ermafrodita fiorentino appartiene all'epoca di Scopa e di Prassitele, sebbene non vorrei andar oltre fino a pretendere che sia uscito da questa scuola.

Contro le ragioni suddette non si potrebbe accampare la treccia, tutta speciale, fatta a forma di penna che termina in un fiocco come non appartenente alla seconda scuola attica, anche se non trovassimo nell'Eros di Centocelle (al Vaticano, Gall. d. Statue n. 250 (Friederichs *Bausteine* n. 448; Visconti *Mus. Pio-Clement.* I 12) un esempio chiaro di simile acconciatura, dove il ciuffo appare sul davanti, e il cocuzzolo, molto sollevato, fa fluire la capigliatura a' due lati della figura.

Stabilita l'epoca dell'Ermafrodita in tale modo, cade l'ipotesi che Policle il giovane (Olimpiade 156) sia stato l'autore di questo tipo [1], ipotesi che altrimenti non mancherebbe di probabilità, stante che questo artista lavorò anche in marmo (Plinio 36, 35). Ci vieta di pensare a lui anche il carattere di quel passo di Plinio (34, 80), nel quale troviamo il nome di Policle legato all'Ermafrodita (cf. Müller. *Handb. d. Archaeol. d. Kunst.* § 128,2) e tutto il carattere artistico dell'Ermafrodita fiorentino in confronto a quello che colla 156ª Olimpiade vien dominando, quando cioè viene a mancare la capacità di infonder vita ad un corpo umano, quando l'epidermide appare secca, e comincia una certa servilità a un modello e la mancanza di vita. Le opere d'arte da quest'epoca in avanti non manifestano quell'animazione interna che troviamo nell'arte puramente greca.

[1] Il che fu ritenuto recentemente da Furtwaengler (*Annali dell'Inst.* 1878 p. 96) nella sua interessante memoria sull'Arianna addormentata.

alla quale appunto appartiene il nostro Ermafrodita fiorentino.

Potremmo soltanto pensare a Policle il vecchio (102. Olimpiade). Plinio infatti, 34, 80, cita fra i fonditori in bronzo: *Polycles hermaphroditum nobilem fecit.* Dal che apprendiamo due cose: che l'Ermafrodita di Policle era di bronzo e inoltre nobile, che cioè non era noto a Plinio solo, ma generalmente rinomato. Ora conviene tutto ciò al nostro tipo di Ermafrodita? Si può dapprima inferire un originale di bronzo dai nostri esemplari?

Nelle copie d'arte romana non si trova neanche la più piccola traccia di un tale originale. Nell'Ermafrodita fiorentino chi volesse sostenerlo, potrebbe almeno addurre quelle forme esageratamente rigonfie e lussuriose, mentre nelle altre copie appaiono molto più svelte. Non posso qui servirmi di copie in gesso per confermare quest'osservazione per mezzo delle misure; posso allegare soltanto la larghezza maggiore delle spalle dell'Ermafrodita fiorentino (metri 0,245) in confronto a quella dell'Ermafrodita Costanzi e degli Ermafroditi Borghese (l'uno a Parigi e l'altro a Roma), la quale non eccede metri 0,23, mentre non differiscono che per millimetri le lunghezze del tronco. I due ultimi cioè, che misurano rispettivamente metri 0,415, 0,415 e 0,41, sono insignificantemente minori di quella dell'Ermafrodita fiorentino, che arriva a metri 0,42. Questo dunque può ben essere riferito ad un originale di bronzo, nel quale le forme più prominenti non servivano ad altro che a distruggere il rimpicciolimento che dava loro il colore del bronzo. E ben si spiega che, mentre troviamo questa particolarità del bronzo nella copia che cronologicamente più si avvicina all'originale, la vediamo invece corretta negli esemplari posteriori. Questa però è la sola cosa che si possa riferire ad un primitivo originale in bronzo.

tutto il resto che ne' lavori di copisti posteriori rivela un modello in bronzo, come p. es. il modo di trattare i capelli ecc., è trasformato nello stile del marmo senza altra traccia dell'originale.

Conviene inoltre al nostro Ermafrodita la parola *nobilis?* Essa è usata da Plinio nello stesso significato due altre volte soltanto ne' due libri che qui ci interessano, e propriamente nella parte che riguarda i fonditori in bronzo: **34, 69** (*Praxiteles*) *Liberum patrem Ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboëton cognominant* (*fecit*), e **34, 82** *Silanion–fudit et Achillem nobilem*. Dell' Achille non sappiamo finora nulla che ci possa spiegare il significato di *nobilis;* solo nel Satiro, se altrimenti identifichiamo questo tipo di Prassitele col Satiro in riposo, troviamo la conferma nel numero degli esemplari sopravvissuti. Questo predicato dunque si approprierebbe a buon diritto al tipo del nostro Ermafrodita ne' suoi sei esemplari. Ma c'è altro ancora.

Sarebbe stato naturale, se Plinio avesse appropriato la parola « nobile » ad un tipo di statue che egli vedeva spesso riprodotto e molto in voga; e questo conviene perfettamente co' nostri Ermafroditi, perchè non solo, a giudicare dal loro lavoro, non sono posteriori al primo secolo d. C., ma la località dove furono trovati, cioè Roma co' suoi dintorni (tolto però quello Borghese d'ignota provenienza), è la stessa dove si trovava Plinio, quando lavorava alla sua opera. Esistendo tutti colà ai tempi di Plinio, egli vi si sarà imbattuto ed è probabile perfino che abbia veduto anche l'originale del tipo, se noi, a giusto titolo, riferiamo anche all'Ermafrodita di Policle le parole **34,84**: *atque ex omnibus quae retuli clarissima quaeque in urbe iam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis aliisque eius operibus,*

violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita.

Mi si potrebbe giustamente obbiettare che ciò calzerebbe ancora per ogni altro tipo di Ermafrodita che fosse conservato in molti esemplari. Certamente, se ce ne fosse un altro che andasse di conserva col nostro, non solo per il numero degli esemplari, ma anche per lo stile, per il luogo di provenienza, per il tempo e per l'invenzione; ma colla presente suppellettile non si può ammettere questo caso in nessun altro tipo. Non sarebbe poi qui il luogo di intrattenere i lettori su tutti i tipi a noi pervenuti, e basterà solo un' indicazione su queste rappresentazioni pervenuteci quasi tutte in unici esemplari [1]. Così abbiamo dapprima una lunga serie di tipi di Ermafroditi in piedi [2], tanto in statue (basta citare Clarac. pl. 666, 1515 *B*. 1546 *D*. 666 *A*. 1554 *C*. 666F, 1554 *D* [terracotta]. 667. 668. 669. 670. 671) come in rilievi (cf. specialmente il rilievo Colonna, presso Gerhard *ABW*. 42, 1; Matz-Duhn *Ant. BW. in Rom* III n. 3576, in cui l'Ermafrodita pare che sia riferibile ad un originale statuario, tanto tutto il resto del rilievo è accessorio) e in pietre incise (Cades, grande collezione di impronte, XV nn. 320-323, i quali derivarono tutti da un unico tipo). E qui si può annoverare il gruppo di un Ermafrodita che s' invola al Satiro, pervenutoci in due esemplari: Ince Blundell pl. 42 (Clarac 672, 1735 *A*) e Clarac 672, 1735 (Dresden *Augusteum* tav. 95). Abbiamo inoltre due tipi di Ermafrodita che siede rap-

[1] Il ch. Olivier Rayet ebbe la cortesia di esaminare per me le due erme di Ermafroditi di Stockholm; ed a lui rendo anche qui le mie più vive grazie.

[2] La nostra enumerazione non pretende di esser completa, nè potrebbe esserlo, non essendo descritta una buona parte delle rappresentanze di Ermafroditi.

presentato l'uno in Cades XV 327-223 e dal rilievo in bronzo del letto recentemente trovato, dell'Eremitaggio imperiale in S. Pietroburgo (*CR*. 1880 tav. IV), l'altro dalle molte copie di un Ermafrodita che si difende da un Satiro o Pane (Clarac 670, 1550 = Zannoni. *Gal. di Firenze* S. IV tav. 61; Museo Torlonia 149. 155. 160; Clarac 671, 1736 [coll. Malatesta] mostra l'istesso gruppo, ma le figure hanno cambiato posto) e infine quattro tipi di Ermafrodita addormentato (col corpo disteso) come appresso: *a*) sul vaso Albani (Museo Torlonia n. 274 = Zoëga *Bassiril*. 71, e 72). *b*) in Cades XV 326 = *Impronte dell'Instit*. VI 13. *c*) in Ince Blundell, *Engr*. 41 (Clarac 628, 1425 *B*) Michaelis *arch. Ztg*. 1874, p. 23,25; e infine *d*) il tipo in questione, che si ritrova pure, sotto la forma di Baccanti, nelle pitture paretarie campane (Helbig nn. 559-564), come pure nella statua, da poco trovata in Atene, di una Baccante addormentata su di una pelle di pantera, statua che trovasi ora nel Museo centrale di Via Patissia, e che difficilmente può essere anteriore al primo secolo av. C. Fra tutti questi tipi, il solo gruppo dell'Ermafrodita che si difende da un Satiro o Pane, presenta un così gran numero di esemplari da meritare il qualificativo *nobilis*. Ma Plinio non ci parla di un gruppo, bensì di una sola statua; di più l'invenzione di quel gruppo, secondo tutte le analogie, appartiene all'epoca ellenistica; e con ciò va d'accordo che tutti gli esemplari rimasti mostrano lo stile romano. Noi dunque dobbiamo ritenere che almeno finora l'Ermafrodita addormentato è quello che con maggior verosimiglianza può riferirsi all'originale di Policle, il che, oltre che dalle sopradette ragioni, è confermato sopratutto dall'epoca, che è quella di Scopa e di Prassitele, alla quale potemmo assegnare l'Ermafrodita fiorentino.

E dopo tale digressione torniamo alle questioni sorte nel considerare gli esemplari romani, e alla cui soluzione ci conduce ora l'Ermafrodita fiorentino. Quest'esemplare, si è già visto, è il più antico fra quelli conservati; si avvicina sopratutto pel suo lavoro all'epoca dell'originale, esso perciò deve formare il punto di partenza per il nostro giudizio sugli esemplari romani.

Come ben ricordiamo, questi ultimi manifestavano nell'Ermafrodita l'effetto sessuale, in quello di Costanzi da tutta la persona, negli altri più esteriormente dal membro eretto; e non sapemmo noi distinguere, quale dei due gruppi s'approssimasse di più all'originale.

È l'ultimo appunto. Poichè è l'esemplare fiorentino che ci apprende che l'artista dell'originale non ha affatto esternato alcun sentimento voluttuoso - il che non sarebbe stato conforme all'indirizzo che aveva preso l'arte del suo tempo - limitandosi invece a rappresentar solo un Ermafrodita addormentato: un tentativo questo, che in rapporto al soggetto non mancava allora di audacia. Al gusto dell'epoca romana questa rappresentazione riusciva anche troppo modesta; bisognava accrescere la concupiscenza, il piccante, e ciò si poteva ottenere, nella maniera più semplice e più facile, coll'erezione del membro, per cui abbiamo nelle quattro copie romane, *a-d*, la manifestazione soltanto esterna di questo osceno concetto, pur restando l'Ermafrodita quello tranquillamente addormentato dell'originale. Un compenso in tale contraddizione volle l'artista dell'esemplare Costanzi; egli modificò il tipo, attenendosi al gusto romano che correva allora, ed espresse con vera maestria la crisi voluttuosa nel corpo intiero; nel che sta ancora il pregio di questa copia ora scoperta. In questa maniera si spiegano più facilmente le differenze de' diversi esemplari, e se l'Ermafrodita di Policle ebbe molte

imitazioni all'epoca romana e meritò il predicato *nobilis*, pare in fatto che ciò si debba in gran parte alla circostanza, che si prestò più facilmente e nella maniera più efficace al concetto osceno che allora appunto si cercava. L'epoca ellenistica era nell'istesso tempo d'un gusto più puro e relativamente più casto; accettò il tipo creato da Policle, e se ne valse, come lo troviamo così frequentemente nei dipinti murali campani, per rappresentare donne addormentate, cioè Baccanti, nell'atto di essere sorprese da Pani o Satiri.

Per quanto concerne il tipo del volto, troviamo conservato nelle altre copie quello dell'Ermafrodita fiorentino; sicchè possiamo ben ritenere che esso sia quello dell'originale; se ne scosta solo l'Ermafrodita Costanzi, come già osservammo.

L'acconciatura della testa corrisponde in generale in tutti, meno nell'esemplare di Pietroburgo, nel quale non è più greca, ma romana; e tanto meno ci peritiamo di riconoscere anche quivi l'influenza dell'originale, avendo visto un'acconciatura simile nell'Eros di Centocelle.

Che la base poi dell'originale consistesse nel masso, risulta indubbiamente dal fatto che i due esemplari, quello fiorentino e quello di Velletri, i quali conservano ancora le antiche, le mostrano sotto quella forma.

Scoperti così negli altri esemplari per mezzo dell'Ermafrodita fiorentino i tratti dell'originale, e trovato che questi son rimasti fedeli ne' principali caratteri al loro modello, vien fuori la supposizione, non sia stato lo stesso caso anche ove non possiamo valerci, come controllo, dell'Ermafrodita fiorentino, cioè riguardo la posizione delle gambe, che sfortunatamente non sono conservate in quest'ultimo. Qui però considereremo i soli due Ermafroditi Borghese, quello di Roma e quello del Lou-

vre, come esemplari che nelle gambe portano ristauri poco rilevanti; e troviamo che l'originale avrà dovuto avere la gamba destra tutta distesa, colle dita del piede strette nel lenzuolo, la parte inferiore della gamba sinistra alquanto sollevata sul ginocchio della destra e ravvolta in una piega del lenzuolo. Conferma ciò l'Ermafrodita Costanzi, che mostra precisamente questo modello; s'intende da sè che non dobbiamo raffigurarci in esso la tensione del polpaccio destro essendo questa la conseguenza della rappresentazione dell'affetto, tutto particolare all'Emafrodita Costanzi, nè quella distensione del lenzuolo per le dita del piede. In questa maniera dovremo anche raffigurarci completato l'esemplare fiorentino.

Se del resto siamo riusciti a rappresentarci la complessione dell'originale di questo interessante tipo per mezzo dell'Ermafrodita fiorentino, coll'istesso mezzo perveniamo a risolvere un'altra questione, quella cioè dell'appartenenza dell'Ermafrodita in un ciclo determinato, essendovi tuttora discussione ne' libri di mitologia fra il ciclo di Afrodite e quello di Dioniso, con più felice successo per il primo.

Dalla nostra tradizione letteraria non possiamo decider nulla sull'origine dell'Ermafrodita nè sulla località da cui trasse vita; abbiamo solo indicazioni molto posteriori (Diod. IV 6, 5; Ovid. *Met.* IV 288-388; Lucian. *D.D.* 15, 2; Christod. *ecphr.* nell'*Anthol.* II 102), nelle quali troviamo solo la inutile genealogia dedotta dal suo nome. In altri testi (Theophr. *char.* 16, 25 (4), Dübner; Alciphr. ep. 3, 37; *Anthol.* IX 783) si parla solo, molto probabilmente, di Erme di Afrodite, come ne troviamo menzionata una da Pausania I 19, 2.

Le opere d'arte sono le sole, come sembra, a condurci alla soluzione di questa questione. La maggior

parte in vero delle rappresentazioni ermafroditiche non danno nulla a dimostrare, poichè contengono l'Ermafrodita solo e senza alcun attributo che lo riferisca a qualche ciclo di dei. E poco si guadagna, quando appare qualche indizio il quale però può riferirsi così all'uno come all'altro ciclo, cosa che si verifica nell'erme del Museo britannico (*Anc. Marbl.* X 30 = Clarac 666, 1515 *B*), il quale mostra l'Ermafrodita nell'atto di dare dell'uva ad un cigno od oca: il cigno è tanto del ciclo afrodisiaco quanto del bacchico (cf. Stephani in *Compte-Rendu* 1863, pg. 77 sgg.). Dobbiamo quindi andare in traccia di rappresentazioni più chiare. Ora sembra che l'Ermafrodita non s'incontra in unione con Afrodite - non mi si opponga l'enigmatico quadro pompeiano dell'*arch. Ztg.* 1843, tav. V = R. Rochette *Choix*, pl. X - sta però tanto più in unione degli Amorini, come scorgesi su di una parte delle pietre incise più sopra menzionate (Cades, grande raccolta d'impronte XV 326-329) e sul rilievo in bronzo dell'Eremitaggio imperiale; i quali monumenti mostrano gli Amorini, alcuni addormentati, altri con strumenti musicali e ventaglio, accanto all'Ermafrodita seduto o disteso. Ma l'unione di Eros e tanto meno quella degli Amorini con una qualche persona, come quivi, non basta per riferir essa persona al ciclo afrodisiaco nè tampoco al bacchico, al quale pure appartiene Eros: cf. Furtwaengler *Eros in der Vasenmalerei* p. 38, sgg. Nè sopratutto una tale argomentazione può essere ammessa per queste opere d'arte, le quali, di epoca relativamente tarda, dipendono da idee ellenistiche. Eros cioè appare qui, come su moltissimi monumenti di quest'epoca posteriore, non come una deità mitica, ma come incarnazione di un affetto psichico, come espressione di quei pensieri che agitano l'Ermafrodita conformemente alla sua natura. Al contrario, po-

tremmo dire che l'Ermafrodita sia quivi designato come un membro del ciclo bacchico, poichè le pietre incise fanno vedere per lo meno una pelle di pantera o di leone distesa sul suo letto.

Manca dunque ogni prova per assegnare l'Ermafrodita al ciclo afrodisiaco. E che diremo ora parlando del bacchico?

In esso troviamo l'Ermafrodita intromesso nella più svariata maniera, formandone come parte sostanziale. Lo troviamo cogli attributi di quel ciclo, come nella statua del Museo di Napoli (Gerhard *Neap. ant. BW.* n. 427 = Clarac, 671, 1731), dove ha le orecchie di Satiro; e come sul vaso presso Tischbein III 21, Müller-Wieseler *Denkm.* II 56, 718, dove guida un carro al quale sono attaccati un grifo ed una pantera[1]; d'altra parte lo vediamo aggruppato colle persone del tiaso bacchico, come sul vaso Albani, dove dorme in mezzo ad esse (Zoëga *Bassiril*, tav. 72); lo troviamo pure in una quantità di gruppi nell'atto di difendersi dalle molestie de' Satiri, o in unione a statue

[1] Il sig. Mau mi comunica gentilmente, che questa statua è stata ritrovata nel cortile del cosidetto tempio di Venere in Pompei dove faceva *pendant* alla statua di Venere dell'istesso Museo. Se questo è vero, - ed io non ne dubito (Gerhard *Neap. ant. BW.* n. 433, Fiorelli *Guida di Pompei* p. 240. Cf. Nissen *Pomp. Studien* p. 214), - sarebbe una conferma di più dell'appartenenza dell'Ermafrodita al ciclo bacchico: Venere non può fare *pendant* ad una persona del suo ciclo nemmeno ad Eros, essendo tutti inferiori ad essa; bensì può essere opposta ad una persona, quantunque inferiore, di un altro ciclo, onde questa diventa il rappresentante del ciclo, al quale appartiene, e pareggia la dea. Quale altro ciclo qui s'intenda, risulta dalle orecchie di Satiro: l'Ermafrodita fa qui *pendant* come rappresentante del ciclo bacchico.

[2] Müller *Handb. d. Arch. d. K.* § 392, 2 parla di un Ermafrodita della collezione Ince Blundell, che allatta linci e sarebbe perciò riferibile all'istesso ciclo. Sembra però che qui si tratti d'un equivoco; vedi Michaelis *arch. Ztg.* 1874 p. 23, 25.

ed erme di Dioniso, come sul rilievo Colonna e sul rilievo capitolino di Cori (Mus. capit., stanza degli uomini illustri, ril. *E*; Foggini *Mus. Cap.* IV 36; Friederichs *Bausteine* n. 616) – una lunga fila dunque di rappresentazioni, accresciuta dalle pietre incise più sopra citate, e che tutte indubbiamente assegnano l'Ermafrodita al ciclo bacchico. Siccome però almeno una parte di queste cose rimonta all'epoca ellenistica, nella quale si mescolavano i diversi cicli, così l'assunto potrebbe risultare non abbastanza provato, se non potessimo offrire monumenti più antichi, dai quali apparisse chiaro che la relazione dell' Ermafrodita con questo ciclo poggia sulla tradizione. Ora noi possediamo questi monumenti nell' Ermafrodita fiorentino e nel rilievo ateniese che ci resta ancora ad esaminare.

Il primo, che risale nel suo originale al principio del quarto secolo a. C., non è soltanto la più antica rappresentanza di questo tipo speciale, ma, come appare, la più antica delle rappresentazioni ermafroditiche greche a noi pervenute. Come tale essa è per noi naturalmente non solo di grande importanza per la storia dell'arte, ma anche per le questioni mitologiche artistiche; e porremo ogni nostra attenzione in tutto quello che in essa può darci degli schiarimenti in tale riguardo. Fortunatamente essa è conservata in maniera da non rendere inutili i nostri conati. Come ben ricordiamo dalla descrizione fattane, una pelle di pantera è spiegata sopra il masso sul quale il dormiente sta a giacere. Ora è appunto questa pelle che ci mostra, come allora, quando venne creato questo tipo di Ermafrodita, esso era considerato come facente parte del ciclo b a c c h i c o, e come esso si aggiungesse soltanto agli altri doppi esseri di questo ciclo, Satiri, Pani e Centauri. Se poi questa figura androgina sia venuta,

come il culto di Dioniso ed in seguito ad esso, dall'Asia, patria di quasi tutte le doppie nature, non si può ancora stabilire e non è questo il luogo di tale ricerca; a noi basta la cognizione che della nostra più antica manifestazione ermafroditica è accertata l'appartenenza al ciclo bacchico, e con ciò possediamo la necessaria base mitologico-artistica per le posteriori opere che mostrano l'Ermafrodita in questo ciclo.

Da queste opere posteriori poi apprendiamo che l'impronta bacchica dell'Ermafrodita fiorentino non aveva la sua origine nell'arbitrio dell'artista, non era un'opera della sua fantasia, ma che ha dovuto corrispondere alle idee che generalmente si avevano in suo riguardo, poichè altrimenti difficilmente, ogniqualvolta egli doveva essere messo in relazione con un ciclo determinato, troveremmo designato a ciò il solo ciclo bacchico.

Di grande importanza per questa questione riesce però anche il primo de' due rilievi [1], che io sono ben fortunato di poter qui appresso pubblicare.

Rilievo di Atene, nel Museo dell'Acropoli, 1ª camera a destra; tav. d'agg. *V*; Heydemann *ant. Marm. BW. zu Athen*. n. 626 (un giovane) = v. Sybel *Katal. der Sculpturen zu Athen*, n. 5038 (un danzante?). Marmo pentelico; altezza della lastra m. 0,44, larghezza 0,33, spessore 0,04; altezza dell'Ermafrodita 0,345. Trovato nel teatro di Dioniso, secondo una indicazione gentilmente fornita dal prof. U. Koehler; non ho qui la Ἐφημ. ἀρχαιολ. degli anni relativi, per poter addurre una citazione, la quale del resto sarebbe superflua.

La lastra sfortunatamente è rotta vicino alle ginocchia dell'Ermafrodita; queste sono scheggiate, e un pezzo del frantume è andato perduto; manca inoltre,

[1] Rappresentati tutti e due ad un terzo della grandezza naturale.

verso sinistra, il pezzo che portava la mano destra, e ugualmente a destra un pezzo della parte inferiore e un altro di quella superiore della lastra. Questa mostra ingiù un margine alto 0,03 con una sporgenza di m. 0,016 e che rappresenta il suolo sul quale balla l'Ermafrodita. Gli orli laterali della lastra sono smussati, come se in origine altre lastre le stessero congiunti a' lati, nel modo stesso come vediamo congiunte le due lastre, delle quali è composto il noto rilievo della donna che sale il carro, esposto nell'istesso museo.

Il rilievo è molto corroso e consumato, in guisa che tutti i dettagli più delicati sono spariti, e che, per studiarlo, le dita debbono aiutar l'occhio; si è conservato però tutto ciò che al presente può interessarci. Si presenta al nostro sguardo una nuda e giovane figura, che danzante procede verso destra, collo sguardo all'indietro, forse su qualche oggetto che portava la mano destra, o su di una più piccola figura (Eros?) della lastra precedente andata smarrita. La mano sinistra porta un tirso che discende fino al suolo, munito alla punta di un lungo nastro svolazzante e di una pigna in forma di cono. Porta un manto piegato in modo che comparisce di poca larghezza, il quale dalla destra attraversa ad arco il petto per ricomparire da una parte da dietro sulla parte superiore del braccio sinistro e dividersi sul davanti artificiosamente alla maniera arcaica, dall'altra parte passa da dietro sotto l'ascella destra e dà le pieghe all'aria, lambendo il gomito destro. I capelli sono annodati sul cocuzzuolo. Il naso è diritto, il mento sporgente. Sull'angolo superiore a sinistra, c'è un rigonfiamento che esce dal fondo, a guisa di un zucchetto, come il parapetto sporgente di una grotta; su di esso c'è uno spazio rialzato e tutto fregato, sic-

chè pare che quivi fosse stato messo Pane o qualche altra deità nell'atto di spiare da una grotta.

È un'elegante e leggiadra figura quella che ci danza davanti, armonica e composta; nobili e fini i contorni, cosa che spicca maggiormente col paragone dell'esemplare romano di questo tipo, di cui sotto è parola, nel quale tutto è esagerato e grossolano; particolarmente bene hanno dovuto essere modellate le cosce e le anche. Non v'ha dubbio chi la figura deve rappresentare; il profilo muliebre del volto, l'acconciatura della testa, le forme delle anche, del basso ventre e delle cosce sono quelli di una donna, pur essendo le mammelle consumate in guisa da rimanerne appena una traccia di quella sinistra soltanto; le parti genitali poi appartengono all'altro sesso, inguisachè abbiamo dinanzi a noi un Ermafrodita.

Non è facile, per il pessimo stato di conservazone del rilievo, lo stabilirne l'epoca; dicendo che appartiene artisticamente al periodo arcaistico – paragonisi la punta del mantello che si divide nella maniera arcaica accanto alla figura di stile affatto libero –, con ciò non abbiamo ancora guadagnato gran che; dall'impressione che mi fece anche nella mia ultima visita in Atene, pare che non possa essere posteriore al terzo secolo a. C., piuttosto anteriore, perchè il tratto artistico fa fede per la migliore epoca.

La grande importanza di questo rilievo sta, per noi, nel fatto che esso un è esempio più antico, dal quale risulti l'appartenenza dell'Ermafrodita al cielo bacchico – prova ne sia il tirso –, e sopratutto nella circostanza che esso fu ritrovato nel teatro di Dioniso sulla pendice meridionale dell'Acropoli. In questo sito cioè ufficialmente consacrato a Dioniso tutte le decorazioni figurative, alle quali per il carattere degli orli ha probabil-

mente appartenuto anche il nostro rilievo, erano in una certa relazione col dio e col suo ciclo. La provenienza dunque del rilievo in parola conferma coll'evidenza storica la supposizione che l'Ermafrodita sia appartenuto al ciclo bacchico.

Ci resta ancora a dire qualche cosa sul rilievo romano pubblicato nella tav. d'agg. *W*. Fu scoperto probabilmente sull'Esquilino, come proveniente dalla vigna Belardi, e fa parte, presentemente, della pregevole raccolta del Barone Baracco, che gentilmente ne permise la pubblicazione negli *Annali*. Di esso si parla in Matz-Duhn *Ant. BW. in Rom* III n. 3688.

Questo frammento, abbastanza ben conservato, pare che formasse in origine una parte di una grande anfora di marmo, come risulta dalla sua forma convessa, e dagli orli tutt'intorno spezzati. Presenta le seguenti dimensioni: alt. metri 0,58; largh. metri 0,45; alt. dell'Ermafrodita: metri 0,55. È di marmo giallognolo, simile al pentelico nella struttura. Mancano, per essersi rotti, l'avambraccio sinistro colla punta del tirso e le metà inferiori delle gambe dell'Ermafrodita; dell'altra figura, che è Eros, tutta la parte inferiore.

Evidentemente questo rilievo è una copia ingrandita e in qualche punto modificata del precedente, di cui ora, e per mezzo di questo pezzo ben conservato, potremmo confermare, se fosse il caso, la natura ermafroditica del danzante: il petto muliebre è quivi del tutto conservato. Manca la compostezza dell'esemplare ateniese, ed è stata conservata solo la maniera arcaica del drappeggiare la punta del mantello; la persona incede con disinvoltura; tutto il « tempo » del movimento di essa è più vivace. Di conseguenza, viene a mutare di poco anche il portamento. La persona cade più sul davanti, in modo che da' fianchi in su è costretta a ripiegarsi, risultandone

una vita spezzata. Il braccio sinistro, dalla cui mano è tenuto fermo il tirso, non è, come nell'altro rilievo, piegato, ma tutto disteso, sicchè il tirso esce più avanti, fino a toccare, sul terreno, il piede destro. Non si può tuttavia distinguere, se la mano destra portava qualche oggetto, come la superficie appunto in quella parte assai consumata lascia supporre. Ugualmente danneggiata è la testa; la si vede però ricoperta da una specie di elmo, che va a finire a chiocciola sul cocuzzolo. A destra lo precede un piccolo Eros danzante, colla mano destra appoggiata al fianco e colla sinistra che agita una fiaccola. Peccato che questa parte del rilievo è danneggiata in guisa che altro non si riconosce, neanche il volto di Eros. È cosa poi già comune a quest'epoca il trovare Eros nel ciclo bacchico. Il rilievo è molto basso, ma a giudicare dal lavoro esso non può essere anteriore all'epoca di Augusto. I movimenti della danza sono animati e bene espressi, ed anche la modellatura del corpo non lascia a desiderare; manca tuttavia alle membra e alle movenze quella nobiltà che traspare, nonostante i guasti, nell'esemplare ateniese

Dalla forma convessa del rilievo romano segue che esso faceva parte di una composizione ricca di figure; per questo la nostra supposizione, che il rilievo ateniese avesse continuato a' due lati, acquista maggior parvenza di vero; è rincrescevole che per essersi in tutti due conservata solo la figura dell'Ermafrodita non possiamo rappresentarci tutta la composizione, la quale, a giudicare da' due rilievi, deve aver goduto una certa fama.

Come dunque s'è visto, è storicamente accertato che l'incontrarsi dell'Ermafrodita in epoca posteriore all'alessandrina, nel ciclo bacchico, e cogli attributi di quel ciclo, dipende da una tradizione più antica e per

la mancanza di monumenti che lo mostrino in un altro ciclo, possiamo dire che vi appartenga esclusivamente.

Siamo partiti dall'Ermafrodita fiorentino per risolvere questa questione, ed era egli stesso che ci rispose all'altra sull'originale dell'Ermafrodita addormentato; e da esso apprendemmo che la posa oscena appartiene solo al gusto romano allora in voga, limitandosi l'originale greco a rappresentare semplicemente un Ermafrodita addormentato.

Gangolf Kieseritzky

CRATERE DI ORVIETO CON RAPPRESENTANZE DI UN'AVVENTURA DI ERCOLE E DELLA STRAGE DE'NIOBIDI

(*Mon. dell'Inst.* vol. XI tav. XXXVIII-XL).

L'insigne vaso a figure rosse di fabbrica ateniese [1], che si pubblica per la prima volta sulle tavv. XXXVIII-XL del vol. XI dei nostri *Monumenti*, proviene dagli scavi intrapresi dal nostro socio l'ingegnere Riccardo Mancini a Orvieto dall'anno 1880 in poi, e senza dubbio deve mettersi nel numero delle più belle stoviglie ateniesi che mai furono trovate nelle necropoli etrusche. Del suo trovamento quasi immediatamente diè notizia il ch. Helbig in una distesa relazione pubblicata nel *Bullettino* 1881 p. 276-280, alla quale rimando quei lettori che volessero sapere il luogo preciso e le altre circostanze del ritrovamento. Qui basta notare che gli altri vasi trovati nella stessa camera tutti appartengono

[1] Alto 0,55; diametro dell'orificio 0,56 (Helbig *Bull. d. Inst.* 1881 p. 278).

al quarto secolo oppure ad un tempo ancora più recente, mentre dalla camera vicina non furono tratti che vasi del quinto secolo. Il nostro vaso apertamente ha il suo posto in mezzo a queste due classi. La composizione è quella più libera e quasi più pittoresca, che comincia ad apparire nella pittura vasculare circa il principio del quarto secolo; mentre ai tempi dello stile severo tutte le figure erano disposte sul medesimo livello, su quello cioè formato dalla striscia ornamentale inferiore, nel periodo cui appartiene il nostro vaso, si comincia a spartire le figure in varie altezze in mezzo d'un sopposto campo, ideato ordinariamente come una montagna ed accennato frequentemente da qualche linea. Così le troviamo sopra il nostro vaso, così, per citare soltanto alcuni esempi, sopra i tre vasi compagni col giudizio di Paride [1], sopra il vaso cumano con l'Amazonomachia [2], sopra il celebre vaso di Meidias [3] e sopra tanti altri. Il disegno corretto e vigoroso dei corpi e dei visi – si notino specialmente i profili e gli occhi – è egualmente distante dalla severità dei Brygos e Hieron e dalla eleganza e leggiadria di Meidias e dei suoi compagni anonimi, mentre nel panneggiamento il disegnatore segue ancora intieramente la maniera dura e severa del quinto secolo. Dall'altro canto la varietà e la franchezza degli atteggiamenti e delle mosse, la predilezione di mostrare i corpi di faccia, i visi a due terzi, manifestano un grande sviluppo dell'arte del disegno. È perciò che giustissimo,

[1] Cioè quei di Pietroburgo (Stephani *Vasensammlung der Ermitage* n. 1807, pubbl. *Compte-rendu* 1861 tav. 3, *Wiener Vorlegeblätter* Ser. *A* T. 11), di Carlsruhe (Gerhard *Apul. Vasenbild.* T. *D* 2, Overbeck XI 1), di Atena (Collignon *Vases d'Athènes* n. 522).

[2] Heydemann *Neapler Vasensamml.* Racc. cuman. 239; pubbl. da Fiorelli *Vasi cumani* VIII. *Bull. napolit. n. s.* IV 8.

[3] *Catal. of vases in the British Museum* n. 1264; pubbl. Maisonneuve. *Introduct.* pl. III, *Wiener Vorlegebl.* Ser. IV. 1 etc.

a mio credere, si è il giudizio dell'Helbig, il quale attribuisce il nostro monumento alla prima metà del quarto secolo a. Cr.; però a mio avviso esso appartiene piuttosto al principio del periodo accennato.

Volgiamoci ora alle rappresentanze. Sulla parte nobile troviamo una schiera di eroi, che in vari gruppi disposti, in presenza di Minerva, occupano il versante d'una montagna. Nel bel mezzo si vede Ercole barbato, coronato di alloro, con la mazza nella d., l'arco nella s., il turcasso al fianco e la pelle di lione intorno al braccio sinistro; stando di faccia volge il capo verso sinistra e pare che parli con un giovane guerriero, che munito di chitone, clamide, elmo e cnemidi, appoggiandosi sopra una lunga asta, è in atto di sollevare il suo scudo dal suolo per impugnarlo. Gli fa riscontro a destra di Ercole un altro giovane, con clamide, scudo, spada ed asta, che nella destra protesa tiene dinanzi a sè il suo elmo per dargli un ultimo sguardo di esame prima di metterselo in capo, motivo assai usato nelle rappresentanze di guerrieri in atto di armarsi [1]. Finalmente a sin. di quel primo giovane Minerva assiste alla scena come calma spettatrice; veste dessa il chitone ionico ed un mantello rimboccato e cinto, sopra il quale ha messo l'egide munita del gorgoneion; ha l'elmo sul capo e l'asta nella sinistra, ed appoggia la destra sul fianco.

Mentre il gruppo formato dalle quattro figure descritte, che però son poste tutte sopra un poco diverso livello, occupa tutta la parte superiore di questo lato del vaso, nel centro della parte inferiore, e propriamente sotto la

[1] P. e. sulla tazza d. Eufronio, Gerhard *A. V.* 224-26, *Wien. Vorlegebl.* Ser. V 6, su quella di Duride *Wien. Vorlegebl.* Ser. VII 1. Helbig crede che questo giovane voglia invitare Ercole ad armarsi dell'elmo; mi permetta l'illustre amico l'obbiezione che in questo caso l'elmo dovrebbe esser retto in altra maniera.

figura di Ercole, troviamo un secondo gruppo composto da due figure sole e disposto così che esse con una gran parte della persona entrano nello spazio occupato dal gruppo superiore. Sono parimenti due giovani guerrieri; quello posto più in alto siede col torso ritto sopra una elevazione del terreno, sulla quale ha stesa la sua clamide in guisa di cuscino; ha la spada al fianco; l'asta gli sta accanto poggiata al pendìo, l'elmo e lo scudo giaciono più sotto, ai piedi del suo compagno [1]. La destra tiene il ginocchio tirandolo su, la sinistra fa un gesto vivace verso il compagno. Senza dubbio dobbiamo imaginarci che poco innanzi il giovane teneva ambedue le mani intrecciate intorno il ginocchio con quell'agio e quella negligenza che ammiriamo nel Marte sul fregio del Partenone e nell' Ulisse sulle rappresentanze della πρεσβεία [2], e che egli soltanto in questo momento ha sciolto la sinistra, per accompagnare col gesto un passo del suo discorso. Più commodo ancora era l' atteggiamento dell' altro giovane, che – così pare – poco innanzi stava sdraiato sopra la sua clamide; ma adesso si rizza, appoggiandosi con la destra sul suolo, con la sinistra sopra due lancie, che ha forse afferrato in questo momento stesso. Lascio per ora indeciso, se siano le parole del suo compagno o qualche altra cosa, che lo induce ad alzarsi dal suo riposo. Sulla nuca porta il petaso, al fianco la spada; lo scudo tondo, ornato di una rosetta, sta appoggiato a sinistra [3].

Abbiamo così finito la descrizione delle persone

[1] Siccome questi ha il petaso sulla nuca, così mi par chiaro, che quell' elmo debba appartenere al suo compagno posto più in alto, il quale altrimenti non avrebbe copertura del capo.

[2] Si confrontino le osservazioni del ch. Petersen (*Kunst des Pheidias* p. 254) e le mie nell'*arch. Zeit.* 1881 p. 145.

[3] Helbig crede che questo scudo appartenga a Minerva.

rappresentate sopra il lato principale; ma anche lo spazio sopra i due manichi è riempito di figure, che appartengono alla stessa scena.

Sopra il manico a d. troviamo dapprima un uomo barbato, piuttosto vecchio, munito di chitone, clamide, spada ed asta e col petaso in capo. È desso in atto di scendere il pendìo della montagna, e in tal modo il suo sguardo com'anche la destra distesa son diretti verso il gruppo inferiore or ora descritto [1]. Ed ora possiamo dire che è l'apparizione di questo vecchio e forse una sua parola, che fa alzare il giovane sdraiato, mentre il compagno, che sembra non abbia ancora scorto il vecchio, continua tranquillamente il suo discorso. Dietro il vecchio un giovane con pileo, clamide, spada e due laucie sta accanto d'un cavallo, e non oserei decidere, se sia disceso o stia per montare; il capo è volto verso il vecchio.

Sopra il manico a sin., o piuttosto intorno ad esso, evvi un gruppo di due guerrieri che discorrono fra loro; l'uno barbato, in piena armatura, cioè spada, di cui si vede soltanto il balteo, elmo, scudo, lancia e clamide, sta più in basso ed alza la testa verso il compagno, il quale, con clamide, spada, asta, e col pileo sulla nuca, sta ascoltandolo. Più in alto ancora e a s. di Minerva sporge dietro un rialzo del terreno un giovane, il quale, armato di corazza ed elmo, e portando l'asta e lo scudo nella sinistra, volge il dorso a chi guarda, mentre la forma del terreno ne nasconde le gambe e la parte inferiore del corpo. Non saprei decidere, se stia in sentinella o sia in atto di scendere l'altro

[1] Helbig crede invece, che la figura protenda la destra verso il giovane dietro Ercole, quasi per impedirgli di fornire l'eroe dell'elmo. Non saprei accordare questa supposizione col movimento della figura.

lato della montagna. Rivolge però il viso a d. verso Ercole ed alza maravigliato la mano; con tal mezzo l'artista ha saputo significare la connessione delle tre figure sopra il manico sinistro con la scena del lato nobile; ed allo stesso scopo serve, come già abbiamo osservato, il barbato sopra il manico destro, con la differenza però che questi si indirizza al gruppo inferiore, ed invece il giovane, di cui stiamo ragionando, a quello superiore.

Terminata la descrizione occupiamoci ora della spiegazione. È chiaro senz'altro, che la figura principale è Ercole e che si tratta di una avventura di quest'eroe; e forse taluno al primo momento sarà propenso a credere che il giovane dirimpetto ad Ercole sia un suo avversario, p. e. Cicno, e che abbiamo dinanzi a noi i preparativi del duello fra questi due campioni. Però già il ch. Helbig bene osservò, che a quest'opinione contradice il posto che occupa Minerva accanto al supposto Cicno, apertamente come sua protettrice ed ausiliare. Ora essendo addirittura impossibile che Minerva stia dalla parte di Cicno o di qualsiasi altro nemico di Ercole, risulta con certezza, che quel giovane fra Ercole e Minerva non è un avversario, ma bensì un alleato ed amico dell'eroe, per il quale la dea ha lo stesso interesse che per quello. E siccome niuno degli altri guerrieri presenti potrebbe esser preso per un avversario di Ercole, così segue che è sbagliata l'opinione di coloro che nella nostra rappresentanza vogliono distinguere due partiti diversi; abbiamo invece che fare con una schiera di eroi alleati, con un episodio di qualche spedizione guerriera, della quale Ercole ha o la direzione o la parte principale. Che poi l'impresa sia molto pericolosa, lo prova l'espressione affannata tanto di Ercole, quanto del

giovane assiso e di quello al canto sinistro della rappresentanza.

Ora per precisar vieppiù la situazione, giova badare alla diversità della posizione e dell'armatura degli eroi. Sembra cioè che la schiera, dopo essersi riposata sul pendìo di una montagna, ora si apparecchi alla partenza. Sono già in piena armatura, oltre Ercole, i cinque guerrieri sovrapposti ai manici; sono in atto di armarsi i due giovani del gruppo superiore allato di Ercole; finalmente i due giovani del gruppo inferiore stanno ancora in riposo. E mentre nel gruppo superiore Ercole sembra con parole sdegnose esortare i compagni a sbrigarsi, il vecchio barbato del gruppo sopra il manico d. eccita il gruppo inferiore.

Siccome però una scena siffatta non ha nulla di individuale o caratteristico, e può accadere in qualsiasi spedizione, e perciò poteva essere imaginata per qualsiasi impresa eroica, così riesce impossibile l'indovinare dalla situazione, quale fra le spedizioni di Ercole qui si sia voluta raffigurare. E ve ne ha tante, nelle quali egli è aiutato da compagni: quelle contro le Amazoni e contro Gerione [1], poi la guerra con Ippocoonte di Sparta per ricondurre Tindareo ed i Dioscori: quella contro Oichalia, contro Neleo, e tante altre; e finalmente bisogna rammentarci che Ercole era anche nel numero degli Argonauti.

Inoltre i compagni di Ercole non sono caratterizzati in maniera da potersi denominare con qualche verisimiglianza. Forse taluno vorrebbe spiegare i due giovani pileati, posti alle due estremità della rappresentanza e che sembrano formar una coppia, per i Dios-

[1] Vedi la tazza di Eufronio *Mon. inéd. publiés par la section franç.* XVI. XVII, *Wiener Vorlegebl.* Ser. V 3.

cori, quello cioè col cavallo per Castore ἱπποδάμας e l'altro per Polluce πὺξ ἀγαθός; nel qual caso si avrebbe a scegliere fra due sole spiegazioni: la spedizione contro Sparta e quella degli Argonauti. Ma bisogna confessare che sopra i vasi di quest'epoca anche altri eroi si trovano con quel pileo, p. es. Demofoonte sopra il cratere di Bologna (*M. d. I.* X 54), e che soltanto il posto corrispondente delle due figure militerebbe in favore della suaccennata spiegazione.

Però una particolarità della rappresentanza ci accenna forse una via, per approssimarci ad una determinazione più accurata; ed è il trovare Minerva non accanto di Ercole, ma di un altro eroe. La preferenza di questa figura può esser fondata o in una predilezione patriottica dell'artista o nel mito rappresentato. Nel primo caso non può esser altro che Teseo, ed allora la rappresentanza si riferisce o alla guerra contro le Amazoni o alla spedizione della nave Argo; imperocchè in nessun'altra occasione Ercole e Teseo combatterono insieme. Nell'altro caso la figura dev'esser l'eroe principale, in cui favore la spedizione si intraprende; ed allora difficilmente può essere altro che Giasone, e così pure avremmo dinanzi a noi gli Argonauti. E quest'ultima spiegazione sarebbe fuori di dubbio, se lo fosse la denominazione dei Dioscori; imperocchè nè Teseo prese parte alla spedizione contro Sparta nè i Dioscori a quella contro le Amazoni, ma bensì tutti e tre furono Argonauti; per conseguenza, anche se l'eroe presso Minerva fosse Teseo, l'opinione che gli eroi siano gli Argonauti sarebbe la più probabile.

E forse questa supposizione guadagnerà molta probabilità, se badiamo un poco a tutta la classe di rappresentanze, cui appartiene il monumento in questione. Imperocchè in rappresentanze di tal genere l'interesse

principale non sta punto nella situazione; perchè esse non ci mettono sotto gli occhi nè qualche avvenimento famoso, nè qualche momento drammatico. Il loro pregio consiste in ciò, che permettono all'artista di produrre una grande varietà di motivi ed attitudini, mentre nello stesso tempo egli può soddisfare all'interesse materiale del pubblico, ponendogli sotto gli occhi un gran numero de' suoi eroi più celebri. L'arte arcaica non conosce tali rappresentanze; sono invece molto gradite nella pittura murale del quinto secolo e, se non mi sbaglio, particolarmente caratteristiche per la scuola di Polignoto. Le pitture di quel maestro nella Lesche, cioè gli Achei dopo la presa di Troia ed Ulisse nell'inferno, la pittura di Micone nell'Anakeion, che rappresentava gli Argonauti, sono i più illustri e più noti esempi di questo genere. S'intende altresì da per sè, e vien provato da questi esempi, che per siffatte rappresentanze non si adattano che i miti i più popolari e tali che permettono di riunire un gran numero di celebri eroi. Ciò vale del mito degli Argonauti, ma difficilmente può dirsi delle altre avventure d'Ercole che abbiamo enumerate innanzi e nelle quali fra tanti partecipanti anonimi raramente s'incontra l'uno o l'altro eroe famoso. Si aggiunga, che per quanto finora sappiamo, la maggior parte di esse, p. e. la guerra contro Ippocoonte, non è mai stata rappresentata dagli artisti.

La proposta spiegazione ci metterebbe anche in istato di proferire una conghiettura intorno l'unica figura un poco più caratterizzata della nostra scena; intendo parlare di quel vecchio barbato, che scende dalla montagna per eccitare i due lenti guerrieri; il suo aspetto ed il suo agire sarebbero oltremodo convenevoli al vecchio timoniere della nave Argo, Tiphys. L'eroe dirimpetto ad Ercole secondo la detta supposizione sarebbe

piuttosto Giasone che Teseo; per le altre figure, oltre i Dioscori, non oserei proporre qualsiasi spiegazione. Il momento scelto sarebbe immediatamente avanti la partenza della Argo: gli Argonauti sotto gli auspici della loro protettrice Minerva sono radunati intorno ai loro duci Giasone ed Ercole [1], parte armandosi parte armati, mentre Tiphys loro intima di affrettarsi.

Due sono, a mio credere, le obbiezioni che si potrebbero fare alla proposta spiegazione; la prima, che mancano quei due fra gli Argonauti, che sono i più caratteristici per le rappresentanze di questo ciclo, cioè i due Boreadi; l'altra, che la stessa nave Argo non è indicata. Ma lo stesso si osserva sopra il vaso di Midia, ove nella rappresentanza degli Argonauti presso Atlante e le Esperidi mancano parimente tanto i Boreadi quanto la nave Argo. E siffatta omissione nel caso nostro è tanto meno sorprendente, quanto più probabile si è che la rappresentanza stia sotto l'influenza di qualche pittura monumentale, dalla quale l'artista del vaso abbia tolto singole figure e gruppi intieri per disporli con più o meno modificazioni sopra lo spazio del vaso, e che abbiamo adunque dinanzi a noi la ripeti-

[1] Si confronti Robert *Bild u. Lied* p. 40 n. 50. Si sa che molto variate sono le versioni intorno il luogo, dove Ercole rimase durante la spedizione. Dice p. es. Erodoto VII 193: *ἔστι δὲ χῶρος ἐν τῷ κόλπῳ τούτῳ* (scil. *τῷ ἐπὶ Παγασέων φέροντι*) *τῆς Μαγνησίης, ἔνθα λέγεται τὸν Ἡρακλέα καταλειφθῆναι ὑπὸ Ἰήσονός τε καὶ τῶν συνεταίρων ἐκ τῆς Ἀργοῦς ἐπ᾽ ὕδωρ πεμφθέντα, εὖτ᾽ ἐπὶ τὸ κῶας ἔπλων ἐς Αἶαν τὴν Κολχίδα· ἐνθεῦτεν γὰρ ἔμελλον ὑδρευσάμενοι ἐς τὸ πέλαγος ἀπήσειν, ἐπὶ τούτου δὲ τῷ χώρῳ οὔνομα γέγονε Ἀφεταί.* Se non m'inganno, appunto questo mito è rappresentato sopra il vaso pubblicato nei nostri *Annali* 1877 tav. d'agg. *W* e sopra una gemma (Visconti *Opere var.* II p. 224; Millin *Gall. mythol.* CXXI 477). Il ch. Iatta (l. c. p. 410) invece pensa alla sfida di Ercole con Lepreo; ma l' *ὕδατος ἄντλησις*, di cui parlano Eliano *V. H.* I 24 ed Ateneo X 412 *A* spetta ad un'altra cosa.

zione abbreviata e variata d'una grande composizione. Possiamo almeno dire con certezza che la rappresentanza non dipende da qualche tipo tradizionale; e dall'altro canto oramai è provato da un numero di indubitabili e stringenti esempi, che la pittura vasculare ateniese del quinto e quarto secolo non di rado copiava più o meno liberamente le grandi composizioni, di cui Polignoto e la sua scuola aveano ornato le pareti dei tempii e degli edificii pubblici. E fu parimente da queste opere dell'arte, e non d'altrove, che trasse origine anche la nuova maniera di composizione, di cui ho fatto parola innanzi; ci voleva però qualche tempo, finchè i pittori dei vasi cominciassero ad introdurla nella loro arte, mentre adottarono quasi immediatamente i progressi polignotei nell'arte del disegno. Ora abbiamo notizia che un maestro della scuola polignotea, Micon, avea rappresentato appunto gli Argonauti nel tempio de' Dioscori in Atene, cioè nel cosidetto Anakeion. Ne parla Pausania I 18, 1: *Μίκων δὲ (ἔγραψε) τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας· καί οἱ τῆς γραφῆς ἡ σπουδὴ μάλιστα ἐς Ἄκαστον καὶ τοὺς ἵππους ἔχει τοὺς Ἀκάστου.* Ed alla stessa pittura si riferisce generalmente ed a ragione un altro passo dello stesso autore, VIII 11, 3: *Μίκων δὲ ὁ ζωγράφος Ἀστερόπειάν τε εἶναι καὶ Ἀντινόην ἐπὶ ταῖς εἰκόσιν αὐτῶν* (delle figlie di Pelia) *ἐπέγραψεν.* La presenza delle Peliadi prova che la scena aveva luogo in Iolco; e perciò fu l'opinione del Böttiger (*Arch. d. Mal.* p. 259) che la pittura avesse rappresentato il ritorno degli Argonauti; la quale opinione pare che adesso sia adottata da tutti gli archeologi. Con lo stesso diritto però si può pensare alla partenza degli Argonauti, imperocchè le parole di Pausania, *τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας* non sono che una espressione più ricercata per *τοὺς*

Ἀργοναύτας, e l'aoristo, adoperato dal punto di vista di Micone, non prova affatto che la spedizione sia già terminata, come lo proverebbe il perfetto *τοὺς.... πεπλευκότας*. Visto tutto ciò è almeno possibile che la pittura di Micone nell'Anakeion abbia rappresentato la stessa scena del nostro vaso, e che quest'ultimo dipenda da quella grande composizione, benchè le scarse e brevi notizie letterarie non bastino per una argomentazione più stringente. Imperocchè una terza testimonianza, che spetta, come vogliono alcuni, alla stessa pittura, mi pare troppo incerta per trarne profitto a favore della conghiettura. Sotto il lemma *Θᾶττον ἢ Βούτης* o *Βούτην Μίκων ἔγραψεν* i lessicografi e paremiografi greci [1] riferiscono che sopra una pittura di Micone l'eroe Butes era stato dipinto nascosto dietro una montagna, così che null'altro se ne poteva vedere oltre l'elmo ed un occhio. Zenobio [2] aggiunge che codesta pittura si trovava in un portico e che Butes era uno dei combattenti, cosicchè la pittura sembra essere stata una scena di battaglia. Però lo Iahn (*arch. Aufs.* p. 19) non ha creduto dover dar troppo peso a quest'ultima notizia, ed essendochè Butes vien menzionato più volte fra gli Argonauti, così fu del parere, che la notizia si riferisca alla pittura dell'Anakeion. Se il riverito maestro avesse ragione, non tarderei di proferire l'opinione che il guerriero a sin. di Minerva, benchè se ne vedesse tutta la parte superiore del corpo, sia una imitazione un poco variata di quel famoso Butes, e di riguardare questa

[1] Suid. s. v. *Θᾶττον ἢ Βούτης*; Zenobius IV 28 (= Hesych s. v. *Θᾶττον ἢ Βούτης*) *Proverb. Coisl.* 60, *Bodlei.* 492.

[2] *τῶν ἐπὶ τῇ στοᾷ μαχομένων τις ἦν, ᾧ ἐπεγέγραπτο Βούτης, οὗ ἐφαίνετο τὸ κράνος μόνον καὶ ὁ ὀφθαλμός· τὰ δὲ λοιπὰ μέρη ἐδόκει ὑπὸ τοῦ ὄρους, ἐφ' οὗ ἐβεβήκει, κρύπτεσθαι διὰ τὸ προκεῖσθαι αὐτοῦ* (= Hesych).

circostanza come una importante conferma della mia conghiettura. Però non posso tacere che gravi dubbi si oppongono all' opinione di Iahn, benchè dessa abbia trovato l'applauso così del Brunn (*Künstlergeschichte* II p. 23) come dell'Overbeck (*Schriftquellen* n. 1085). Mi pare che non ci sia permesso d'ignorare la testimonianza di Zenobio, tanto più che sta in fatto aver Micone realmente dipinto una scena di battaglia in un portico ateniese; parlo della Amazonomachia nella *στοὰ ποικίλη*; è noto che questa battaglia, tanto secondo la tradizione che secondo le rappresentanze artistiche, ebbe luogo sopra una montagna, cioè sopra quella giogaia che originariamente tutt' intiera si comprendeva sotto il nome di Pnyx. Si confrontino le repliche dello scudo della Minerva Parthenos e specialmente il vaso cumano sopra citato [1], il quale forse riproduce alcune parti della composizione di Micon. E finalmente, è troppo naturale che Micon abbia dato ad uno dei combattenti il nome di quel celebre eroe ateniese Butes. Visto tutto ciò preferisco riferire la notizia dei lessicografi a quella Amazonomachia nella *στοὰ ποικίλη*, come già fece il Böttiger (l. c. p. 251).

Mentre la spiegazione del lato nobile resta fino ad un certo punto problematica, quella dell'altro lato non offre alcuna difficoltà. La scena ha luogo parimente sopra una montagna; nel bel mezzo della composizione si vedono Apolline e Diana; questi, coronato di alloro, con la clamide sopra il braccio sinistro, con il turcasso al fianco e coll'arco nella mano, è in atto di lanciare una freccia; mentre la sorella, con cuffia [2] e in sem-

[1] V. sopra p. 274 n. 2.

[2] Approfitto di questa occasione per esternare la mia convinzione, che la dea con la cuffia, che sopra il fregio del Partenone sta accanto a Venere e che volgarmente viene spiegata come Peitho,

plice chitone dorico[1] senza sopravveste, prende una freccia dal turcasso che le pende sul dorso, per metterla nell'arco. Da ogni lato dei due numi si trova un giovane ferito; quello dinanzi ad Apolline è caduto sul ginocchio; egli, mentre voleva fuggire, è stato ferito nel fianco sinistro da una freccia, che cerca estrarre con la mano sinistra, stendendo fuori quella destra in segno di sorpresa e di dolore.

Gli corrisponde a sin. di Diana un altro giovane caduto parimente sul ginocchio; disgraziatamente manca una parte di questa figura; pare però che cerchi estrarre una freccia, che gli ha ferito il ventre; nello stesso tempo volge il capo verso Diana e preme la mano sinistra sul fianco. Nella parte inferiore della composizione e proprio sotto il gruppo centrale troviamo due morti. Ai piedi di Apolline, cioè, havvi un giovane ucciso da una freccia, che gli sta nel dorso; giace desso parte dietro parte sopra un rialzo di terreno, sul quale nell'agonia preme le dita della mano sinistra. Più a d. si vede un' altra freccia caduta per terra. Sotto Diana poi sta sdraiata una fanciulla morta con diadema, chitone e mantello, stendendo languidamente ambedue le braccia.

Ognuno vede che abbiamo dinanzi a noi la strage

non sia altra che Diana, come già nell'anno 1840 osservò il Gerhard. Sono perfettamente d'accordo con Flasch (*Zum Parthenonfries* p. 27) che questa dea non può mancare nell' adunanza degli iddi che sta guardando la pompa panatenaica, essendochè dessa è una divinità delle più popolari e più importanti per il popolo ateniese, ed il cui tempio si trovava sopra l' acropoli stessa. Non posso però convenire col detto archeologo nell' opinione che la dea colla torcia accanto di Marte possa esser Diana. Bastano, mi pare, le forme matronali di quella figura per convincerci, che dessa sia Cerere, come suppone fin dai tempi di Visconti la più gran parte degli archeologhi.

[1] Si osservino le fibbie sopra ambedue le spalle.

dei Niobidi, anzi la più antica rappresentanza di questo mito che ci sia stata conservata; giacchè anche la coppa del Museo britannico [1] è certamente di un tempo un poco più recente. Lo spazio ha costretto l'artista di rappresentare soltanto una parte dei Niobidi, cioè tre figli ed una figlia; come anche sopra la coppa ora citata non troviamo che tre fratelli ed altrettante sorelle. Nel nostro caso però questa abbreviazione ha l'inconveniente che, quantunque già tutti i Niobidi rappresentati siano o morti o feriti a morte, Apolline e Diana nientedimeno continuano a tirare, senza che lo scopo delle loro frecce sia rappresentato sulla pittura. Così anche la freccia caduta per terra a d. del figlio ucciso è una spensierataggine, quale si trova assai raramente sopra monumenti attici; imperocchè non falliscono mai i dardi divini. In fine è assolutamente incomprensibile, come la freccia abbia colto il petto del Niobide a sin., benchè egli stesse volto verso sin. e fuggendo rivolgesse il dorso così ad Apolline come a Diana. Siffatte inconvenienze si spiegherebbero fino ad un certo punto con la supposizione che le figure siano state tolte, o in parte o tutte, da qualche celebre composizione, nella quale fossero disposte in un'altra maniera e che contenesse Niobidi non soltanto feriti e morti, ma anche fuggenti ed illesi, come li vediamo sopra la coppa del Museo britannico. È noto che la prima rappresentanza del mito dei Niobidi, della quale abbiamo notizia, è quella con la quale Fidia aveva ornato il trono del suo Giove olimpico. La supposizione però che la pittura del nostro vaso stia sotto l'influenza di quel sommo maestro, sarebbe arrischiata, non trattandosi di un'opera d'arte che si

[1] Pubblicata dal ch. Heydemann nei *Berichte d. sächs. Ges.* 1875 t. III.

trovasse in Atene sotto gli occhi dei pittori vascolari. Tuttavia siffatta difficoltà svanirebbe, se si potesse confermare l'opinione di alcuni dotti, che una quantità di vasi ateniesi con rappresentanze della Centauromachia abbia subìto l'influenza del fastigio occidentale di Olimpia. Potremmo allora supporre che le figure, disposte originariamente in guisa di fregio, forse sopra un terreno leggiermente schizzato, come sopra il rilievo Campana [1], fossero dal pittore collocati ed ordinati in altra maniera, sopra il pendìo cioè d'una montagna, in quella maniera di composizione che era prediletta dai pittori di quell'epoca. Vero è che anche una versione del mito raccontò essere stati i figli di Niobe uccisi sul monte Citerone. Ma tale versione, per quanto noi sappiamo, non fu inventata che in un tempo molto più recente da Euforione di Calcide [2]; e poi secondo essa erano i figli soli, che furono uccisi nella montagna, dove facevano la caccia (si badi a questo motivo tanto favorito nell'epoca dei diadochi), mentre le figlie perirono nel palazzo per le frecce di Diana. Invece sul nostro vaso anche la figlia giace morta sulla montagna, nè vien accennato in alcun modo che i figli si trovassero a caccia. Visto tutto ciò non fu certamente una versione del mito, ma piuttosto un motivo artistico, che indusse il pittore a scegliere una montagna come luogo della strage.

Confrontando finalmente le singole figure con le altre rappresentanze di Niobidi tanto nel celebre gruppo fiorentino che su vasi, rilievi e pitture, non troviamo affatto

[1] Stark *Niobe* t. III 1; Heydemann *Ber. d. sächs. Gesellsch.* 1872 t. V.

[2] Schol. *Il.* 602 (Meineke *Analecta alexandrina* p. 146 fr CXXXV, Apollodor. III 5, 6; si confronti Wilamowitz nel *Bull. d. Inst.* 1874 p. 52).

qualche rassomiglianza stringente. Soltanto il giovane dietro Diana ha una somiglianza molto lontana col così detto quarto figlio di Niobe [1], e parimente quello dinanzi Apolline col così detto terzo figlio [2] del gruppo fiorentino. Però i motivi sono molto modificati e l'azione delle gambe e delle braccia in parte mutata; ed in ispecie, mentre sul vaso ambedue i Niobidi sono occupati di estrarre la freccia, l'autore del gruppo ha disposto le mani in altro modo. Che il maestro dell'originale del gruppo fiorentino abbia conosciuto la composizione di Fidia, è certissimo; ma se egli ne ha tolto qualche motivo, l'ha senza dubbio trasformato liberamente da vero artista. Però la scarsezza del materiale ci vieta di andar più in là; la somiglianza accennata può benissimo essere fortuita. Salta però agli occhi che le due figure sopra il vaso son inventate e disegnate nella più stretta corrispondenza e per farsi riscontro, e così probabilmente lo erano già sopra il supposto originale.

C. Robert.

[1] Dütschke n. 268, 269; Stark tav. XVI 11.
[2] Dütschke n. 253, 267. Stark tav. XVII 12.

SU DUE DIPINTI VASCOLARI RAPPRESENTANTI LA MORTE DI ATTEONE ED ERCOLE BAMBINO CHE STROZZA I SERPENTI.

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XLII).

I.

Il primo dei vasi, i dipinti dei quali vengono pubblicati sulla tavola XLII dei Monumenti, fu trovato qualche tempo fa presso Vico Equense, città situata sulla spiaggia settentrionale della Punta di Sorrento.

Nel bel mezzo del dipinto si vede un giovane quasi ignudo, che fa grandi sforzi per difendersi da tre cani. Inginocchiato colla gamba destra regge in alto due lancie per ferire e stende in atto di difesa quasi disperata il braccio sinistro inviluppato nella clamide. Il terreno, la natura del quale è accennata con poche linee bianche e con una pianticella dipinta in bianco anch'essa, le armi ed i grandi stivali del giovane ci fanno supporre che l'artista abbia voluto rappresentare un cacciatore. Questa osservazione, unita alla vista di corni e di orecchie cervine che gli spuntano dalla testa, non lascierebbe verun dubbio sulla denominazione della figura principale, anche se non le stesse imposta l'iscrizione di AKTAION; nè con minore certezza dalle altre figure risulta che la fine tragica dell'infelice figlio di Aristeo è il soggetto dell'intero dipinto. La metamorfosi è nell'atto di compiersi, ed il pittore si è contentato di indicarla con pochi tratti significanti; imminente è la catastrofe, vale a dire la dilaniazione del giovane. Uno dei cani accorre da destra; l'altro, da sinistra, sta per avventarsi con morsi rabbiosi sulla

gamba dell'infelice; dalla stessa parte ne scende un terzo istigato da una donna che si avvicina a grandi passi e veloci. È vestita quasi come una Furia: porta grandi stivali; le pieghe spesse e fine del chitone corto sporgono sotto un abito molto attillato [1], che è ornato di punti neri, ed al di sopra del quale si scorge un corsetto di pelle con punte lungo i due fianchi e con vari intagli sulla vita [2]. Il di lei capo è sormontato dalla testa di un cane acconciata in maniera che essa sembra portarvi attaccata l'intera pelle dello stesso animale [3]. Accanto a lei si legge l'iscrizione di ΛΥΣΑ.

Grande è il contrasto fra la scena agitata del mezzo e la maestà calma ed imponente delle due divinità che l'artista ha messe abilmente alle estremità del dipinto. Giove [ΔΙΟΣ], poggiato sullo scettro, sta, osservando, da sinistra, ciò che accade dinanzi a lui. Fa posare tranquillamente e con disinvoltura il braccio sinistro sulla gamba sinistra, che tiene un po' sollevata, avendo nella mano il fulmine dipinto di bianco; la clamide cade negligentemente dall'omero sinistro in giù, terminando in due punte. Il capo di lui è ornato dalla corona di alloro. — Dall'altro lato si scorge Diana [ΑΡΤΕΜΙΣ], vestita col chitone lungo manicato e coll' *ἱμάτιον*, ed ornata di una strana acconciatura:

[1] Si confronti la Furia sull'idria nolana pubblicata nell'*archaeol. Zeit.* 1867 tav. CCXXII. Non ne conosco altro esempio.

[2] Indossano lo stesso corsetto: una Furia del celebre vaso di Karlsruhe [*arch. Zeit.* 1843 t. XI ecc. ecc.], la *ταυροκτόνος* su un vaso pugliese [*arch. Zeit.* 1849 t. XII], Diana su due vasi che si riferiscono al mito di Atteone [Panofka *Cab. Pourtalès* pl. XXI; *El. cérum.* II pl. 103 A], qualche volta anche Menadi [Inghirami, *V. F.* I 99; Stephani *Compte rendu* 1872 t. I].

[3] L'acconciatura è singolarissima, nè son riuscito a trovarne una simile meno quella della *ταυροκτόνος* sul vaso pugliese sopra accennato.

porta cioè la chioma rinchiusa quasi intera in una stoffa avvolta intorno al capo. Colla destra stende verso Atteone una face ardente; nella sinistra tiene l'arco abbassato; sopra l'omero sinistro sporge la parte superiore della faretra.

Dai caratteri delle iscrizioni [1] ed anche dall'eleganza della composizione e del disegno risulta che il dipinto appartiene all'epoca più tarda ed è da aggiungersi agli esempi dello stile così detto sciolto, benchè sia esente da ogni trascuranza e non dimostri alcun vestigio di stile pugliese. Nel rappresentare Atteone stesso l'artista ha voluto profittare di un concetto che, stante le altre repliche, sembra essere stato ripetuto spessissime volte e quasi senza variazioni. Specialmente l'Atteone su due dipinti vascolari di stile pugliese [2], paragonato con quello del nostro vaso, mostra una analogia che colpisce; ma anche il di lui tipo quale si scorge su due altri dipinti [3], non può non giudicarsi identico. Imperocchè differiscono dal nostro dipinto solamente per la posizione delle gambe del giovane e per le armi di esso, stantechè vi si difende col gladio corto invece di servirsi della lancia: discrepanze che non sono tali da costituire un tipo speciale; anzi Atteone si scorge cinto colla spada anche nei dipinti dell'altro gruppo. Ora questo tipo, l'unità del quale vien constatata per mezzo delle quattro

[1] La forma del Σ toglie ogni dubbio. L'O nel nome di Atteone e la mancanza dell'altro Σ nella iscrizione di ΛΥΣΑ sono sbagli del pittore: cf. Jahn *Vasensamml.* p. CXCVII n. 1300. Sul margine superiore del dipinto si scorgono le lettere ΕΥΑΙΟΝ, le quali non so spiegare.

[2] Millin *Mon. inéd.* I pl. 5 [= *El. céram.* II pl. 100]; la pubblicazione fatta dall'Inghirami [*Mon. etr.* VI tav. *M* 5 n. 1] è assai difettosa. — L'altro vaso appartiene adesso al museo di Berlino [Gerhard *apul Vas.* tav. VI = *El. cér.* II pl. 103 *B*].

[3] Panofka *Cab. Pourtalès* pl. XXI [= *El. céram.* II pl. 103]. — *Ann. dell'Inst.* 1831 tav. *D* 1 [= *El. céram.* II pl. 101].

rappresentanze suddette, è posteriore ad un altro molto affine, ma più arcaico. Ne ritroviamo i due tratti essenziali, l'inginocchiarsi sopra una gamba e lo stender fuori l'altra, in un dipinto arcaico di un vaso volcente [1]; solamente il pittore antico non ha ancora saputo disegnare di faccia il movimento della figura, ciò che unicamente conviene a questo tipo. Un'altra discrepanza del dipinto arcaico, che cioè Atteone imbrandisce un bastone verso i cani, non è discrepanza di tipo, nè tale da farne caso nella questione di cui si tratta.

Spingendo più oltre l'investigazione son riuscito a conchiudere con certezza che tale tipo non fu inventato espressamente per il mito di Atteone, ma derivato da un altro di significato più generale, il quale, tanto nella forma arcaica che in quella posteriore, si osserva in moltissimi dipinti [2]. Per quanto diversi siano fra loro i soggetti, ai quali esso è stato adattato, la sua significazione, quella cioè di indicare un atto di difesa disperata, non è mai stata alterata.

Inquanto poi al gruppo dei due cani messi accanto alla figura principale, il nostro dipinto dimostra quasi

[1] Micali *Mon. per servire alla storia* etc. *C* 1 [*El. céram*. II pl. 99].

[2] Per il tipo arcaico cito questi dipinti: 1) a figure nere: Gerhard *auserl. Vasenb.* III 211, *Mus. Gregor*. II 49 [Achille e Mennone]; Gerhard l. c. I 68 [Bacco e Gigante]; Gerhard *etr. und kamp. Vas.* t. XVII [Ercole ed Amazoni]; *Mus. Greg.* II 41 [scena di combattimento]. 2) a figure rosse: Millingen *Peint. d. vas.* XLIX [Achille e Mennone]; ibid. X [Teseo e Procruste]; *Arch. Zeit.* 1847 tav. 2, *Ann. dell'Inst.* 1865 tav. IK [Mercurio ed Argo]; *Mon. dell'Inst.* 1 23, *El. céram.* II 57 [Apolline e Tizio]; Dubois-Maisonneuve LXXXIV, Millingen *anc. uned. mon.* pl. VII [Nettuno ed Efialte]; Stephani *Compte-rendu* 1867 t. VI [Bacco e Gigante); *Ann. dell' Inst.* 1875 t. *R* [Dolone]; Gerhard *auserl. Vas.* III 159 [combattimento]. Per il tipo posteriore: *Arch. Zeit.* 1860 tav. 137, 1867 tav. 222 [Oreste a Delfi]; Inghirami *Vas. fitt.* III 226 [Amazoni]; *Ann.* 1863 tav. *E* [Neottolemo a Delfi]; Dubois-Mais. LV, Hancarville *Ant. d. Hamilton* IV 110 [Arimaspi e Grifi]; Dubois-Mais. XIV [combattimento].

la stessa composizione dei quattro suddetti [9]. Solamente il nostro artista ha rappresentato gli animali nell'atto di accorrere, mentre gli altri hanno preferito un istante un poco più avanzato dell'avvenimento, a fine di dare alla composizione un carattere più schietto ed energico. Imperocchè su tre di quei dipinti l'uno de' cani ha compiuto l'attacco e morde con rabbia feroce la gamba del giovane; questo ne afferra il collo per lanciarlo via. Il quarto dipinto [10] da una parte si allontana anche più dal nostro, inquantochè tutti e due i cani vi stanno a dilaniare le gambe del giovane; dall'altra parte però si ravvicina ad esso nell'atteggiamento di Atteone, che stende fuori il braccio senza adoperarlo ad efficace difesa. Egli è che, come ho detto di sopra, il tipo generale che ha servito da modello per il disegno della figura di Atteone, venne tolto da rappresentanze di combattimenti, alle quali il gesto del braccio steso fuori ed inviluppato nella clamide è convenevolissimo. I pittori, impiegandolo nella rappresentanza di Atteone, o lo lasciarono inalterato e senza fargli subire le modificazioni rese necessarie per la diversità del soggetto, oppure son riusciti a metterlo in completa armonia coll'insieme dell'intera composizione [11].

[9] Millin *Mon. inéd.* I pl. 5; Gerhard *apul. Vas.* t. VI; Panofka *Cab. Pourt.* pl. XXI; *Ann. dell'Inst.* 1831. tav. D 1. Gli altri cani che oltre quei due sopra accennati si vedono sui due dipinti citati in ultimo luogo, stanno fuori del tipo generale.

[10] *Ann. dell'Inst.* 1831 tav. *D* 1.

[11] L'arte arcaica rappresenta la dilaniazione in senso molto più realistico. Oltre il dipinto sopra accennato [Micali *Stor.* C I] cito quello pubblicato nell' *El. céram.* II pl. 103 *C*. Dalle altre rappresentanze si stacca il dipinto pubblicato nel *Bullett. Napol.* VIII tav. 5,2. Il cratere Durand di lavoro etrusco [*Mon. dell' Inst.* II tav. 8 = *El. céram.* II pl. 102] mostra qualche analogia col bassorilievo del celebre sarcofago Borghese [Visconti *Villa Pinciana* II st. VII n. 17]. Dall'altra parte i rilievi etruschi, che sono pubblicati dall'Inghirami

In quanto al resto del dipinto, nè le figure nè la composizione dimostrano analogie certe e tipiche in confronto alle altre rappresentanze dello stesso mito. È vero che Diana e Lissa si trovano aggiunte alla scena principale anche in qualche altro dipinto, ma non c' è indizio che fra queste composizioni vi abbia un' affinità speciale, oltre a quella cagionata dall'identità del soggetto. Anzi Giove appartiene esclusivamente alla composizione del dipinto in questione. Aggiungo che il concetto della figura di Giove manca di ogni esempio, e pare che sia atto piuttosto alla rappresentanza del di lui fratello Nettuno [12] e poi, abbandonando le questioni intorno ai tipi ed alla composizione delle figure, mi accingo alla spiegazione dell'argomento stesso.

La volgare forma del mito, messa fuori prima da Callimaco [13] e poi trattata spessissime volte nella poesia [14] e nell'arte dell'epoca più tarda [15], è questa che Atteone, ritornando dalla caccia e passando per la selva sorprese Diana nel momento, quando essa stava per immergersi nelle acque di un laghetto, e che la casta dea punì la profanazione delle sue bellezze col mutar Atteone in un cervo e col farlo dilaniare dai propri cani arrabbiati [16]. Però que-

[*Mon. etr.* 1 2 tav. LXV = Gori *Mus. etr.* I tav. CXXII, e *Mon. etr.* I 2 tav. LXX] rassomigliano assai alle composizioni dei dipinti vascolari. In quanto al concetto dei due cani si mettano in confronto anche l'affresco pompeiano [Zahn III 50] e la statuetta del Museo britannico [*Anc. marbl.* II 45]. Un catalogo di tutte le rappresentanze del mito si trova nell'*El. céram.* II p. 328; si aggiungano i rilievi in terracotta pubblicati dal Campana [*Opere in plastica* II 58] e dallo Schoene [*Griech. Rel.* n. 127; cf. p. 60].

[12] Si confronti specialmente la rinomata statua del Museo lateranense [Benndorf-Schoene *Lateran* p. 182 sg.].

[13] *Lav. Pallad.* 110 sgg.

[14] I passi degli autori sono raccolti dal Millin *Mon. inéd.* I 30.

[15] Accenno al sarcofago Borghese ed agli affreschi pompeiani [Helbig nr. 249-252 *b*].

[16] Quel che aggiungono Pausania ed Apollodoro intorno all'idolo di Atteone pare che si riferisca ad una leggenda ed un culto anti-

sto racconto, di carattere e d'invenzione alessandrina, non può aver servito da argomento ai pittori di vasi, per lo meno non a quei più antichi; ed in realtà su quasi tutti i dipinti vascolari [17], nei quali Diana è aggiunta alla scena della lacerazione, essa è rappresentata vestita, il che contrasterebbe al concetto essenziale del mito volgare. Bisognerebbe dunque cercar altre forme e più antiche del mito onde spiegare i dipinti vascolari, e veramente ce ne erano, anche più di una; solamente non hanno potuto resistere alla prevalenza del concetto alessandrino, la quale è stata tale da farle sparire quasi totalmente dalla tradizione mitologica. Pochissimi brani ne sono rimasti mercè una collezione mitologica che riuniva le diverse forme del mito di Atteone e gli avanzi della quale si trovano inseriti nella biblioteca cosidetta apollodorea (III 4, 4), nella topografia di Pausania (VIIII 2, 3), ed in quella parte della biblioteca di Diodoro che tratta la storia mitica (IIII 81). Pausania riferisce che secondo Stesicoro la dea inflisse la punizione all'eroe collo scopo di opporsi alle di lui brame di sposar Semele; il cosidetto Apollodoro, che ricorre alla testimonianza di Acusilao, dice che Atteone morì per l'ira di Giove, affinchè non sposasse Semele [18]. Può darsi

chissimo. Cf. K. O. Müller *Orchom.* 348 sgg. Per chi volesse occuparsi più specialmente dell' origine del mito, aggiungo che una affinità più stretta di quella del nome esiste fra il figlio di Aristeo ed il giovine della stirpe dei Bacchiadi, la strana storia del quale si legge presso Diodoro [VIII 10], Plutarco [*am. narr.* 2 sgg. *Sertor.* 1] e lo scoliasta di Apollonio [IIII 1212].

[17] Solamente il vaso di Berlino potrebbe dipendere dalla tradizione alessandrina.

[18] Paus. l. c. *Στησίχορος δὲ ὁ Ἱμεραῖος ἔγραψεν ἐλάφου περιβαλεῖν δέρμα Ἀκταίωνι τὴν θεὸν παρασκευάζουσάν οἱ τὸν ἐκ τῶν κυνῶν θάνατον ἵνα δὴ μὴ γυναῖκα Σεμέλην λάβοι.* Apoll. l. c. *καὶ τοῦτον ἐτελεύτησε τὸν τρόπον ὡς μὲν οὖν Ἀκουσίλαος λέγει, μηνίσαντος τοῦ Διὸς ὅτι ἐμνηστεύσατο Σεμέλην.* È di ben minore importanza

che Stesicoro nel raccontar il mito abbia lasciato da parte Giove; ma non è probabile. È di grave importanza che il dipinto nostro ci offre l'esempio di una rappresentanza, sulla quale le due divinità assistono alla scena di punizione invece della sola Diana. Non pare sia troppo audace di combinar quelle due tradizioni fra loro e di formarne una sola, che cioè secondo la poesia dell'epoca arcaica Diana, nell' infliggere la crudele punizione all' eroe, eseguisse gli ordini di Giove geloso. Bisogna però aggiungere che i dipinti dell'epoca più tarda, compreso il nostro, non dipendono punto direttamente dalla poesia di Stesicoro, mentre le rappresentanze arcaiche concordano con essa non solamente in generale, ma anche in una singolarità che egli pare abbia introdotta nel mito, poichè riferiva che Diana, per istigar la rabbia dei cani, avvolse l'eroe in una pelle cervina invece di servirsi della trasformazione soprannaturale. Questa pelle cioè non manca sulle celebri metopi di Selinunte nè sul dipinto arcaico del vaso volcente sopra accennato [19], mentre manca assolutamente sui dipinti vascolari dell'epoca posteriore. Il problema si scioglierà per mezzo della figura di Lissa. È ben noto e fu stabilito principalmente dal Welcker e dal Körte [20], che tali personificazioni dipendevano dalla poesia tragica; ed in ispe-

quello che riferisce Diodoro, che cioè Atteone morì o perchè avea ambito il matrimonio della stessa dea, ossia perchè si era vantato di superarla nel tiro dell'arco. Questa ultima tradizione è tratta da un passo delle Bacche [vs. 320 sq.] di Euripide e serve forse per spiegare il dipinto vascolare pubblicato nella *Revue archéol.* II p. 104. Senonchè il dipinto dipenderebbe non dal passo isolato di Euripide ma da una tragedia di epoca più tarda; è noto che i poeti posteriori ad Euripide traevano spesso gli argomenti delle loro tragedie da tali passi isolati del poeta modello.

[19] Cf. Robert *Bild und Lied* p. 26.

[20] Welcker *griech. Götterl.* III p. 229; Körte *über Personificationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei* Berlin 1874.

cie è probabilissimo che Lissa sia dovuta all'immaginazione di Eschilo. Sarebbe imprudentissimo di far dipendere tutti i dipinti vascolari, nei quali Lissa assiste alla morte di Atteone, dalla tragedia delle Tossotidi, nella quale Eschilo aveva trattato quel mito, oppure da qualunque altra di qualsiasi autore; ma non può farsi a meno di supporre, che i pittori di quei vasi dell'epoca posteriore subivano l'influenza di una tradizione che discendeva dalla poesia tragica [21]. Siccome poi tale tradizione, per lo meno generalmente, ripete gli stessi concetti di quella stesicorea, così ne segue che quest'ultima venne adottata e ritrattata dai poeti tragici di Atene.

Finalmente bisogna aggiungere che l'artista del dipinto in questione ha ben saputo esprimere la significazione caratteristica di Lissa. Codesta personificazione non ha individualità propria, nè è altro che la mandataria degli dei [22]. Per dar esempi dell' onnipotenza divina e superiore a tutto, i dei danno la forza di agire alla rabbia feroce e sfrenata, che fa violare anche le più forti leggi della natura. Così è una bel-

[21] Non importa che anche il dipinto del vaso berolinese contenga la Lissa, benchè dipenda dal mito alessandrino.

[22] Iride dice nell'*Ercole furioso* di Euripide:

μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ παιδοκτόνους
φρενῶν ταραγμοὺς καὶ ποδῶν σκιρτήματα
ἔλαυνε κίνει, φόνιον ἐξίει κάλων,
ὡς ἂν . . . .
γνῷ μὲν τὸν Ἥρας οἷός ἐστ' αὐτῷ χόλος
μάθῃ δὲ τὸν ἐμόν. ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,
τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα μὴ δόντος δίκην.

e dopo Lissa dichiara:

858 *Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι..*
εἰ δὲ δή μ' Ἥρᾳ θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει,
τάχος ἐπιρροίβδην θ' ὁμαρτεῖν ὡς κυνηγέτῃ κύνας ecc.

Si osservi pure che quasi ogni mito in cui venne introdotta Lissa, tratta di delitti o di atrocità, per cui si violano le relazioni le più

lissima invenzione del pittore di mettere il solito attributo di Lissa, la face, nella mano di Diana - perchè essa è proprio quella che infligge la punizione [23] - e di dar il carattere speciale di rabbia canina a Lissa, che non è che uno strumento, un essere messo in azione appositamente per il caso. È a tale scopo che l'artista le mise la pelle canina sul capo e la fece istigare una delle bestie. È bene a notarsi che il nostro dipinto è il primo fra tutti quegli scoperti finora, che con l'iscrizione confermi l'autenticità della denominazione di Lissa, e che la rappresenti senza essere di stile pugliese.

II.

L'altro vaso, il cui dipinto vien pubblicato sulla stessa tavola, fu trovato l'anno scorso presso S. Maria di Capua Vetere. L'ispettore Gallozzi, che ne diede la prima descrizione nelle *Notizie degli Scavi comunicate alla Reale Accademia dei Lincei* 1881 p. 379, ha riconosciuto esservi rappresentato Ercole bambino che strozza i serpenti. Nel mezzo, su d'un letto riccamente ornato, si scorgono i due figli di Alcmena, Ercole ed Ificle; quello strozza due serpenti colle mani [24], mentre questo stende le mani verso la madre; che se ne fugge a destra rivolgendosi ai bambini con gesti di paura e di spavento. Dall'altro lato accorre Anfitrione, tenendo sollevata in

strette e le più naturali, l'amor materno (Penteo, Medea), paterno (Ercole furioso) coniugale (Licurgo); ed anche l'istintiva fedeltà degli animali (Ippolito, Atteone).

[23] Si tenga conto del passo di Pausania (IX 2, 4) *ἐγὼ δὲ ἄνευ θεοῦ πείθομαι νόσον λύσσαν τοῦ Ἀκταίωνος ἐπιλαβεῖν τοὺς κύνας κτλ.* L'autore si oppone all'opinione generale.

[24] È uno sbaglio del Gallozzi il descriverlo rivolto ad un guerriero in atto supplichevole; piuttosto si confronti il passo di Pindaro (*Nem.* I 43): *ὁ δ' ὀρθὸν μὲν ἄντεινεν κάρα, πειρᾶτο δὲ πρῶτον μάχας κτλ.*

atto di minaccia la spada, il cui fodero porta nella sinistra; indossa clamide e stivali; secondo il ch. Gallozzi l'elmo « gli ricade sull'occipite per lo slancio del braccio destro ». Dietro al letto sta Minerva, di maniera che forma quasi il centro del dipinto; porta il chitone lungo senza l'egida e, sul capo, l'elmo, al di sotto del quale un nastro le cinge la chioma. Poggiata colla destra sulla lancia e tenendo la sinistra sul fianco mira maestosamente Anfitrione, come se stesse per rivelargli l'inutilità del di lui soccorso e la tutela divina che essa ed il padre Giove eserciteranno sul figlio di Alcmena, dandone il primo esempio con questo evento miracoloso. Una striscia ornamentale è messa sui margini interiore e superiore del dipinto.

Il disegno palesa molta trascuranza ed uno stile tutt'altro che severo; nientemeno ha una certa importanza per via della rarità del soggetto. Imperocchè oltre questo si conoscono solo altri due dipinti vascolari riferentisi allo stesso mito: l'uno di lavoro etrusco sopra un vaso di Orvieto [25] differisce affatto dal nostro, l'altro è conosciuto solamente per la descrizione data nel catalogo del gabinetto Durand. [26] Stante alla descrizione cotesto dipinto paleserebbe una certa affinità col nostro, in quanto alle figure dei bambini e di Minerva. Ma per ora non è possibile di emettere una opinione certa e definita.

E. Schwartz.

[25] Conestabile *Pitt. mur.* tav. XV; *Bull.* 1863 p. 51. Heydemann, nell'*arch. Zeit.* 1868 p. 33 sg.

[26] De Witte, *description des antiquités* etc. p. 86 n. 264.

PARETE DIPINTA DELLA CASA ANTICA SCOPERTA NEL GIARDINO DELLA FARNESINA

(*Monum. ined. vol.* XI. *tav.* XLIV, *tav. d'agg.* Y).

Si pubblicano sulle tavole XLIV-XLVIII dei nostri *Monumenti* i primi saggi delle splendide pitture murali della casa antica scoperta nell' anno 1878 nel giardino della villa Farnesina. Tutte queste tavole rappresentano pitture di una sola sala, spaziosa ma dal soffitto piuttosto basso in proporzione colla grandezza della sala stessa. Ed abbiamo sulla tav. XLIV un saggio in colori della decorazione, due cioè di quei compartimenti nei quali le pareti son divise, senza che il loro centro sia in alcun modo rilevato o caratterizzato. Le tavole XLV-XLVIII poi danno le rappresentanze figurate del fregio: siccome però di esse si occupa in apposito articolo il sig. Hülsen, così mi limito a fare alcune osservazioni intorno alla parte decorativa.

Parlai delle decorazioni di questa casa in altro luogo [1], e mostrai che il loro stile è il secondo fra quelli di Pompei, nel quale sono fatte anche le pitture della casa di Germanico sul Palatino, ma in uno stadio inoltrato del suo sviluppo. E qui pure il secondo stile, lo stile architettonico, si rivela in modo non dubbio nel carattere architettonico de' membri che dividono la superficie: il membro sporgente appiè dello zoccolo, la cornice onde questo è terminato, le cornici al disotto e al disopra del fregio figurato, i candelabri che dividono in scompartimenti la superficie media. Anche le ghirlande appese a questi ultimi sono un elemento pre-

[1] Mau *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* p. 215 sg

diletto di questo stile e s'incontrano p. es. in una delle camere palatine [1]. Lo stadio inoltrato poi di questo stile si mostra nella ricchissima ornamentazione dei membri architettonici, che ne' più antichi campioni di esso, p. es. nella casa pompeiana detta del Laberinto, sono molto semplici [2]. E per trovar posto a molti ornamenti, que' membri divisorii sono stati moltiplicati; un fregio è stato sottoposto in modo insolito alla cornice dello zoccolo; due fregi, uno più largo figurato, l'altro stretto con ornamenti, scorrono al disopra della superficie media. Vi si aggiunge che anche la parte superiore, al disopra del cornicione, per la poca altezza in proporzione colla lunghezza delle pareti, e per il modo come l'architrave è sorretto da figure, acquista piuttosto il carattere d'un fregio, e come tale è ornamentato. Lo sviluppo inoltrato si mostra poi nelle forme assai fantastiche dei candelabri. La combinazione di elementi architettonici e vegetali s'incontra anche sulle pareti palatine (cf. *Monum.* vol. XI tav. 22. 23); ma nulla vi si trova che possa paragonarsi all'idea bizzarra di mettere un piede così sproporzionatamente piccolo sotto que' fusti solidi e robusti, sormontati da larghi capitelli, o alla congiunzione non meno originale dell'ultimo membro di siffatti capitelli col cornicione. Sopratutto però lo sviluppo inoltrato, anzi la decomposizione del secondo stile decorativo si rivela in ciò che è soppressa la originaria caratteristica delle diverse parti della superficie. Chiunque conosce il sistema decorativo del secondo stile, vede subito che il concetto fondamentale è quello d'un basso muro, che finisce col

[1] Cf. la tav. III-IX della mia opera sopra citata.

[2] Op. cit. tav. III. IV. Invece sulle tavole V (VI) e IX son riprodotte pareti che per la ricchezza dell'ornamentazione s'avvicinano a quella in discorso.

cornicione al disopra del fregio azzurro e sta sullo zoccolo (o più precisamente sopra una specie di tavola rossa posta su di esso) dietro i candelabri, ossiano colonne fantastiche, lasciando uno spazio aperto (che può immaginarsi chiuso da un muro posto più addietro) fra sè e l'architrave, il quale, sorretto dalle figure, porta dal canto suo il soffitto [1]. Ed è noto altresì che in origine quel basso muro è immaginato come incrostato di lastre di marmo, la quale caratteristica però anche su pareti pompeiane talvolta è soppressa. In ogni modo però lo zoccolo avrebbe a immaginarsi più vicino allo spettatore che la superficie media, e questa doveva avere un carattere diverso dalla parte che rimane al disopra del cornicione, la quale o poteva essere immaginata come una parete posta più indietro, ossia come spazio aperto. Invece qui di una tale caratteristica delle diverse parti della superficie non v'è traccia; vi è pertutto il medesimo fondo nero. E così avviene che vediamo, perfettamente caratterizzati, i membri che terminano e che dividono quel basso muro, non vediamo la superficie di quel muro stesso, e pare che fra que' membri lo sguardo penetri nell'aperto. E con tale idea va d'accordo il modo, come è trattata la parte media, nella quale vediamo paesaggi corredati di figure, dipinti con pochi colori e in proporzioni piccole, dimodochè sembrano molto lontani. Vi vediamo vari edifizii, fra cui anche templi ed altri sacrarii, e un arco di trionfo con statua equestre. Un bove posto sopra una base — l'*Apis* — ci insegna che qui pure, come su tante pareti di Pompei, abbiamo a riconoscere paesaggi egizii. In modo totalmente diverso son trattate le rappresentanze figurate del fregio: le loro piccole dimen-

[1] Cf. Mau op. cit. pag. 156 sgg.

sioni non indicano lontananza, ma sono convenzionali; si danno non come vedute per un'apertura, ma come ornamento d'un fregio; in tal guisa son disposte le figure, senza sfondo, e sarebbe facile tradurle in rilievo. Gli ornamenti poi della parte superiore si danno semplicemente come quello che sono, cioè ornamenti dipinti sulla vera superficie della parete.

Lo zoccolo ricorda in modo singolare la maniera, colla quale questa parte è trattata su pareti più antiche. Qui cioè si riconosce ancora il concetto di una incrostazione con lastre di marmo a margine affondato. E ciò si rende chiaro osservando come le linee sottili, che in ognun rettangolo dividono il margine dalla parte media, sono rosse a destra e al disotto, biancastre a sin. e al disopra: è noto che in tal modo il secondo stile distingue le parti rischiarate ed adombrate di quella piccola superficie che congiunge il margine colla parte media della lastra [1]. Osserviamo poi che quella striscia rossa, la quale in parte divide i rettangoli, è caratterizzata come sporgente ad emiciclo: abbiamo dunque qui a riconoscere quella listella sporgente che per lo più su pareti del primo stile (bianca, qualche volta ornamentata) è frapposta fra le lastre, e che spesso ricorre nel secondo stile in forma d'una striscia rossa. Qui però tale listella non si trova in tutte le commessure, e perciò non serve semplicemente da divisione, ma il decoratore se n'è servito per produrre un certo disegno; il quale disegno lascia sotto ognun candelabro, e come sostegno di esso, un rettangolo che attraversa tutta l'altezza dello zoccolo. Accanto ad esso vi sono da ogni lato due quadrati concentrici, di cui però quello esterno non è completo, e infine in mezzo a ciascuno

[1] Vd. la mia opera sopra citata, tav. IV. VII. VIII. IX.

scompartimento il concetto più leggiero, la croce ansata. Questo è il concetto fondamentale, il quale però, stante il colore uniformemente nero, è accennato soltanto, non eseguito.

Il nostro giudizio, che le pitture della casa transtiberina rappresentano uno stadio inoltrato del secondo stile, riceve una conferma solenne dal fatto che la decorazione in discorso, ed un'altra da pubblicarsi nell'anno venturo, più di ogni altra parete di questo stile si avvicinano a quella maniera che dopo di esso si diffuse. Parlo di quella maniera che ho chiamata « lo stile dei candelabri [1] » di cui a Pompei non si può provare direttamente l'anteriorità relativamente al terzo stile, ed anzi pare che ivi gli fosse contemporaneo, che però, stante la sua più stretta affinità col secondo stile, dev'essersi sviluppato prima ed aver formato un membro di transizione fra i due stili. Ama tale maniera il fondo uniformemente nero o bianco, quale lo troviamo qui, e lo divide per membri architettonici: cornici e colonne molto sottili, alle quali però con predilezione si sostituiscono candelabri. Tutto ciò corrisponde alle pareti nostre; vi è però la differenza, che ai membri divisorii architettonici mancano del tutto que'dettagli, quegli ornamenti, ai quali il decoratore delle pareti nostre e di altre pareti analoghe ha rivolto uno studio speciale; anzi sono trattati con una semplicità ricercata, appena caratterizzati, e quasi rassomigliano a strisce ornamentali. Per trasformare la parete della nostra tav. XLIV nello stile « de' candelabri », bisognerebbe

[1] Op. cit. pag. 374 segg.: le tavole pur troppo non presentano un esempio dello stile sopradetto; speravo di poter pubblicare in questa occasione una prova in colori della decorazione mentovata l. c. p. 375 nota 1, ma ciò non è stato possibile ed ho dovuto contentarmi del disegno a contorni riprodotto nella tav. d'agg. Y.

sostituire al membro sporgente appiè dello zoccolo una semplice striscia rossa o verde, al disegno dello zoccolo uno più semplice e composto di linee sottili, alla cornice del medesimo, compreso il fregio giallo, una semplicissima cornice verde, senza dettagli in senso verticale; la tavola poi, posta su di esse, o mancherebbe del tutto o sarebbe del medesimo colore. Si dovrebbe allargare un po' più la superficie media ed il fregio nero (già allargati considerevolmente in confronto con altre pareti del secondo stile), e sostituire alle cornici sotto e sopra il fregio figurato (comprendendo con quella superiore il fregio azzurro) due semplici e sottili cornici a guisa di *kymation*, anch'esse senza dettagli in senso verticale, di cui la parte superiore e convessa fosse indicata con una striscia paonazza, quella inferiore e concava con una striscia verde, mentre quella media sarebbe bianca; sotto il *kymation* potrebbe ancora stare un sottilissimo architrave rosso-cinabro o giallo. I candelabri dovrebbero essere molto più sottili, verdi, senza scanalature e senza que' ricchi capitelli; potrebbero rimanere le figure che stanno sopra di essi, le quali però sarebbero dipinte in maniera un po' più schematica; e forse non sarebbe tanto chiara ed architettonica la loro relazione col soffitto: potrebbero non arrivarvi e sorreggerlo soltanto mediante qualche concetto ornamentale, fors' anche non sorreggerlo affatto. Il concetto fondamentale della parte superiore, i rettangoli concentrici (mi si permetta per amore di brevità la parola non propria), che rinchiudono un ornamento, trova riscontro in qualche rara parete del secondo stile [1]; ma nè qui nè nello stile « dei candelabri », ove tale concetto è prediletto [2], esso si

[1] Vd. Mau op. cit. pag. 214.
[2] Op. cit. pag. 377, 378.

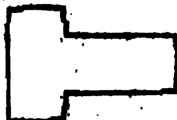
trova sviluppato con tanta ricchezza come qui. Questi ornamenti a colori cangianti che si vedono rinchiusi ne' rettangoli, sono propri agli esempi più sviluppati del secondo stile [1], mentre il terzo, compreso quello dei candelabri, se ne astiene del tutto. E ciò vale anche per quelle combinazioni di forme animalesche e rabeschi che osserviamo sulla nostra tavola a ed.

Per rendere più chiaro tutto questo, e dare un'idea, per quanto ciò è possibile senza riproduzione de' colori, diamo sulla tav. d'agg. F una delle pareti corte del bel triclinio a fondo nero della casa pompeiana detta del centenario o del Fauno ubbriaco [2]. Qui la striscia appiè dello zoccolo è rossa. Del resto il fondo è nero. Vien terminato lo zoccolo da una cornice verde semplicissima e caratterizzata soltanto per la distinzione delle parti anteriore e superiore. La cornice al disopra della superficie media consiste di un *kymation* dipinto nel modo sopraindicato in paonazzo, bianco e verde; al disopra di esso la cornice mostra una piccola superficie verticale bianca; di sotto una listella bianca e una trave rossa-cinabro. Nello stesso modo è trattata la cornice più stretta al disopra del fregio, meno che qui la trave menzionata in ultimo luogo è gialla e che al disopra è aggiunta una striscia o trave rossa-cinabro. Il compartimento medio ha il fondo giallo (rosso sulle pareti della parte interna della sala), sul quale è dipinta una scena di sacrifizio (*Bull.* l. c. p. 23), ed è terminato superiormente da una cornice condotta ad arco, composta dal *kymation* (come sopra), piccola superficie verticale bianca al disopra e listella bianca di sotto. La figura sedutavi sopra è monocroma verdastra e regge in ogni mano un fiore rosso. Son verdi le sottili colonne

[1] Op. cit. tav. VI; *Mon. d. Inst.* vol XI tav. XXII.

[2] *Bull. d. Inst.* 1882 pag. 23 sgg.; Mau op. cit. pag. 383 segg.

che rinchiudono il compartimento medio: al loro posto le pareti lunghe hanno candelabri dello stesso colore, ma molto più svelti e sottili ancora. Sorreggono una specie di travatura in vari colori: paonazzo, giallo, rosso. Verdi sono anche i sottili sostegni che dipinti sullo zoccolo sorreggono le colonne. Superiormente l'intera parete è terminata da una striscia ornamentale dipinta in bianco, verde e rosso, e da una striscia rossa-cinabro, dalla quale scendono quattro strisce verticali del medesimo colore: due negli angoli e due che dividono in due parti ciò che rimane ad ognun lato del compartimento medio. Siccome cioè la sala ha questa forma:



così la parete rappresentata sulla nostra tavola d'aggiunta *V* è più lunga di quella che le sta incontro, e mediante le strisce suddette è divisa la parte che ad essa corrisponde da quella che sopravvanza in ogni estremità. Mi rimane ad aggiungere, che il rosso ed il nero son divisi per sottili strisce bianche, e che il color verde delle graziosissime palmette pendenti è contorniato da una linea gialla.

A. Mau

FREGIO DIPINTO NELLA CASA ANTICA SCOPERTA NEL GIARDINO DELLA FARNESINA.

(*Mon. dell'Inst.* vol. XI tav. XLV-XLVIII).

Il fregio figurato le cui rappresentanze sono pubblicate sulle tavole XLV-XLVIII dei *Monumenti*, ci mostra una serie di scene della vita quotidiana e per la più gran parte della vita giudiziale antica. Mentre questa osservazione generale è evidente ad ogni spettatore, non meno dell'altra, che cioè le scene rappresentate non appartengono alla sfera romana ma a quella greca o piuttosto ellenistica, non è riuscito ancora di trovare una spiegazione sufficiente per i dettagli delle singole scene, e nemmeno di sciogliere la questione, se fra tutte esista un nesso interno, o se debbano essere riguardate come scene isolate riunite insieme solamente sotto il punto di vista comune della relazione al processo giustiziale. Siccome oltracciò la chiusura del museo Tiberino ed il trasporto dei quadri in discorso nei magazzini del nuovo museo alle terme Diocleziane mi ha tolto nella metà del mio lavoro l'occasione di continuare l'esame dei monumenti originali, così preferisco, per non ritardare di più la pubblicazione di questi monumenti ragguardevolissimi, di dare nelle seguenti righe solamente i cenni necessari sopra la disposizione dei singoli quadri, rinunziando affatto alla spiegazione dei dettagli.

La sala, alla cui decorazione apparteneva il fregio figurato, formava un rettangolo oblongo colle dimensioni rispettive di metri 8,50 a 3,50 incirca (ved. la piantina sulla tavola XLVIII). Un fregio che girava attorno, doveva dunque avere una lunghezza di quasi

24 metri, mentre ce n'è servato poco più della metà Per render chiara la disposizione delle parti conservate e la loro relazione a quelle smarrite, ci ricordiamo prima, che la decorazione, come fu notato dal sig. Mau, è divisa in compartimenti da sottili colonnine o candelabri, ai quali sono appesi festoni di verdura. Quelle colonnine, distanti fra loro incirca m. 0,95, dividono il fregio in riquadri oblonghi, dei quali ognuno contiene una scena completa ed occupa nella nostra pubblicazione una zona delle rispettive tavole XLV-XLVIII.

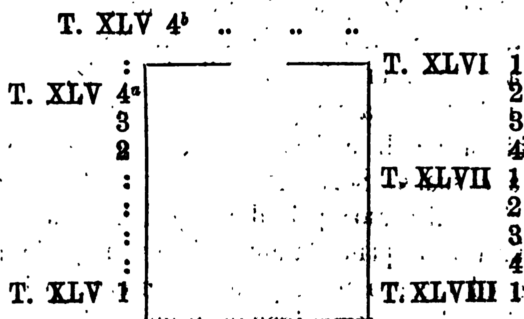
La sola parete conservata tutta intera è quella del lato sinistro, la quale ci mostra, che le pareti più lunghe contenevano nove delle rappresentazioni in discorso. Esse occupano le tavole XLVI. XLVII intere e la prima zona della tavola XLVIII, in modo che il primo quadro (XLVI 1) in tempo antico stava il più vicino alla porta e l'ultimo (XLVIII 1) nell'altra estremità della stessa parete.

Della parete opposta rimangono tre grandi frammenti, i quali composti ne occupano quasi tutta la lunghezza, come riesce manifesto dal bozzetto datone sulla tavola XLVIII. Il primo frammento (segnato col numero 4 nel museo e sulla pianta) è rappresentato sulla tavola XLV 1: esso contiene una scena quasi intera, mancante d'una sola figura a destra. Il secondo frammento (n. 3 secondo la numerazione del museo), assai lungo, contiene le parti inferiori di quattro compartimenti; la metà superiore però, e con essa tutta la relativa parte del fregio, non è conservata al posto. Segue un frammento (n. 2 nel museo) con due quadri interi ed avanzi di un terzo (tav. XLV 2. 3. 4*). Il resto di questo terzo e l'intero compartimento seguente sono scomparsi affatto, la parete essendo rifatta in tempo

antico. Questo ristauro però è eseguito in maniera rozzissima e che contrasta assai a tutto il resto della stanza; di più dei quadri del fregio sono rimaste tracce tanto deboli e tanto indistinte, che nemmeno si può verificare, se appartengono allo stesso ciclo di rappresentanze come gli altri; e per tal motivo non n'è apparsa opportuna la pubblicazione.

Della parete dell'ingresso è conservato un solo frammento, il quale stava nell'angolo della sala a destra della porta. Dall'ornamento dello zoccolo si può inferire che quel compartimento era lungo quanto quelli delle pareti laterali e che quindi della parte figurata (la quale si vede disegnata sulla tavola XLV n. 4 a destra) non è conservata che la metà sinistra.

Per rendere più chiara la disposizione dei quadri descritti finora, ne propongo lo schema seguente:



Il resto della tavola XLVIII è occupato da una serie di frammenti appartenenti al medesimo ciclo e riguardevoli sia per la loro estensione, sia per le particolarità delle rappresentazioni. Il più grande fra essi, tav. XLVIII n. 4, contiene avanzi considerevoli di due quadri

ammonta a dodici. Siccome però non si può sapere in quali parti della stanza siano stati ritrovati i singoli frammenti isolati, nè possono farsi congetture intorno all' ordine delle rappresentazioni per mezzo d'un nesso esistente fra esse, così non è stato possibile finora di inserirli in certi posti fra la serie dei quadri conservati.

CH. HÜLSEN

Postilla all' articolo p. 73 segg.

Mi dispiace che nell' elenco dei monumenti riferibili alla lotta tra Ercole e Tritone (p. 76 segg.) mi è sfuggito il rilievo di bronzo coll' *ἅλιος γέρων* trovato ad Olimpia (*Ausgrabungen* IV tav. 25 *B* p. 19. Cf. Furtwaengler *die Bronzefunde aus Olympia* p. 95 ss.), la quale rappresentanza si ravvicina di più a quella del fregio d'Assos che al tipo dei vasi dipinti.

E. PETERSEN.

Rettificazioni agli Annali 1881.

Alla p. 310 l. 11 spetta la nota stampata alla p. 315.
» » 311 l. 11 debbono correggersi i numeri posti in parentesi quadrata in questo modo: 6. 5. 3, 4. 10, 473.
» » 311 l. 14 scrivasi 1879 in luogo di 1877.
» » 311 l. 16 si legga: colle due copie di 4 della tav. XXXVI.
» » 313 l. 11 si legga (v. p. 304) invece di (v. p. 324).
» » not. 1 cf. la rettificazione a p. 310.
» » 317 l. 4 leggasi: 304 in luogo di 324.
» » 318 l. 14 si scriva: 3. 3, 6. 8, 475 in luogo di 3. 3, 68. 475.

INDICE DELLE MATERIE

I. SCAVI E TOPOGRAFIA

II. MONUMENTI

un'avventura di Ercole e della strage dei Niobidi (Mon. vol. XI tav. XXXVIII-XL): *C. Robert* p. 273-289. — Su due dipinti vascolari rappresentanti la morte di Atteone ed Ercole bambino che strozza i serpenti (Mon. vol. XI tav. XLII): *E. Schwartz* p. 290-300.

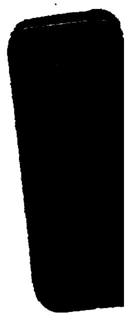
e. Epigrafia: Due iscrizioni tiburtine: *H. Dessau* p. 116-140.

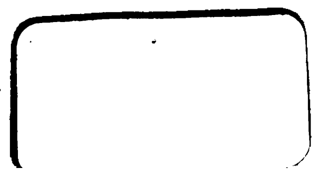
III. OSSERVAZIONI

Sopra le antiche fornaci da pentolaio (tav. d'agg. *U* 1-6): *O. Donner* p. 182-186. — Spiegazione d'un attributo di un certo genere di figure sulle pareti di Pompei e d'Ercolano (tav. d'aggiunta *U* 7): *O. Donner* p. 187-190. — Sopra lo scudo di Achille: *W. Helbig* p. 221-244.

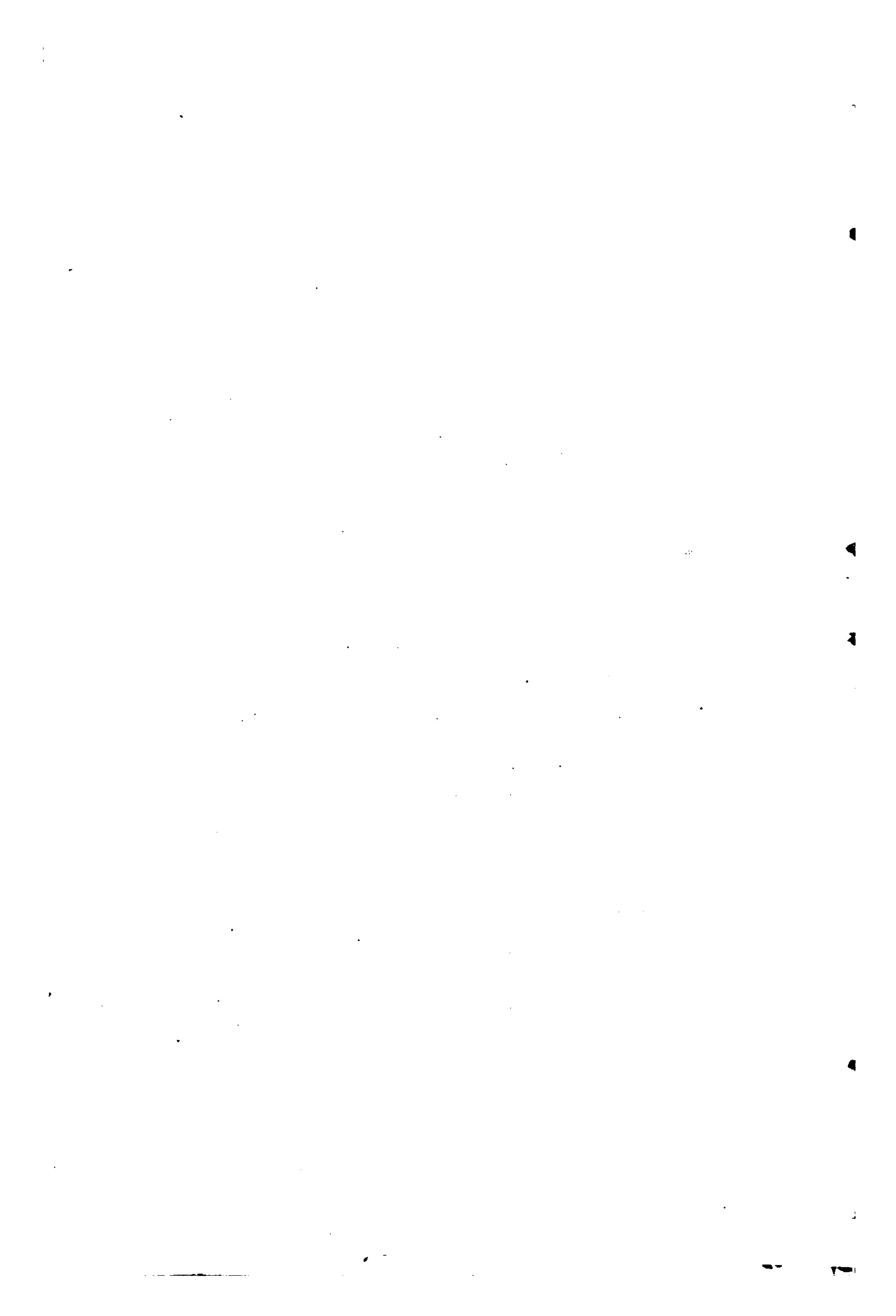
TAVOLE D'AGGIUNTA

A-G. Vasi di pasta smaltata trovati sull'Esquilino.
H. Vaso dipinto trovato ad Orvieto (coll. Bourguignon).
IK. Dipinti vascolari rappresentanti Ercole e Tritone.
L. Erma di Quinto Ortensio (Villa Albani).
M. Due erme di Lari (Museo Torlonia).
N. Figura di Lare in bronzo (Museo Capitolino).
O. Dipinto vascolare rappresentante Fineo e Borea.
P-R. Oggetti trovati nella necropoli preromana d'Este.
S. Pianta di scavi eseguiti presso Bolsena ed oggetti in bronzo trovati nei medesimi.
T. Frammenti in bronzo trovati presso Chianciano.
U. 1-6 Antiche fornaci da pentolaio, 7 pittura pompeiana rappresentante un canestro con arnesi necessari pel sacrifizio.
V. Rilievo attico rappresentante un ermafrodita.
W. Rilievo analogo trovato a Roma (coll. Baracco).
X. Pianta per servire alle ricerche sopra il *caput Africae*.
Y. Parete pompeiana.









1



2



Cromo-lit. Marré e Mariani





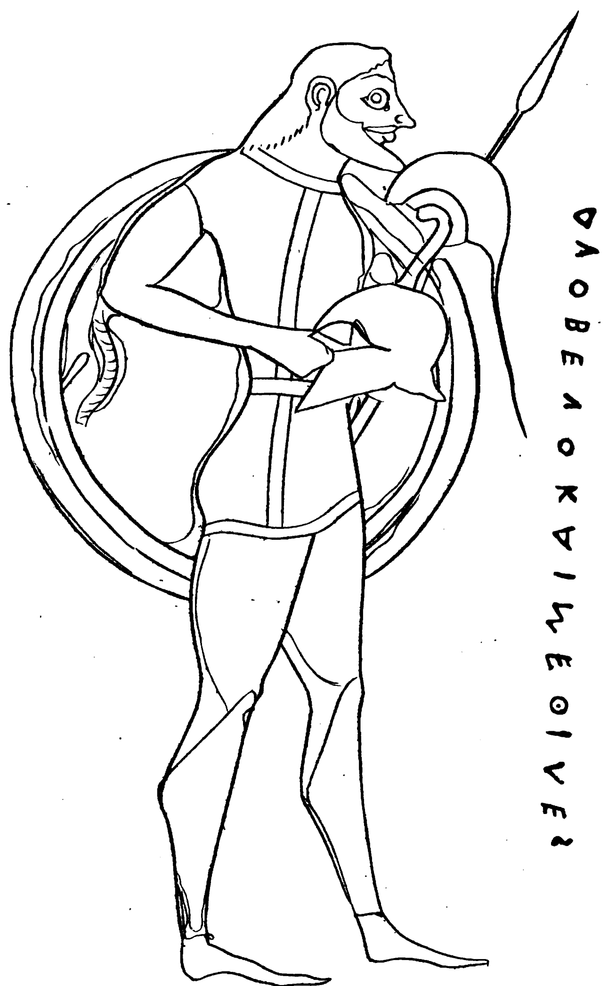




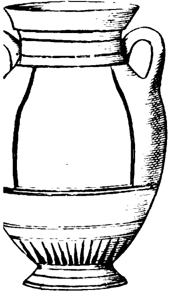


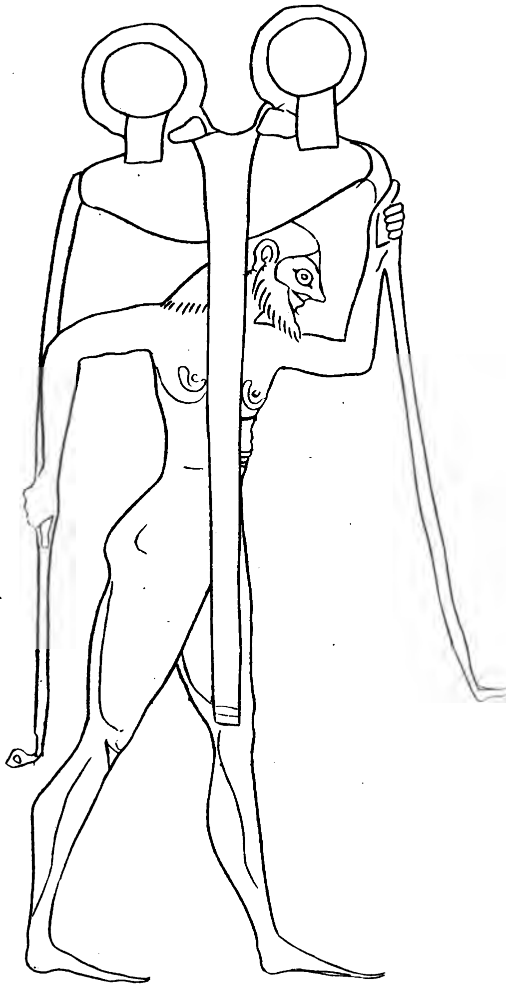


Cromo-lit. Marre' e Mariani



Tav. d'agg. H.









3



2

Cromo-lit. Marré e M[ni]





Tav. d'agg. M

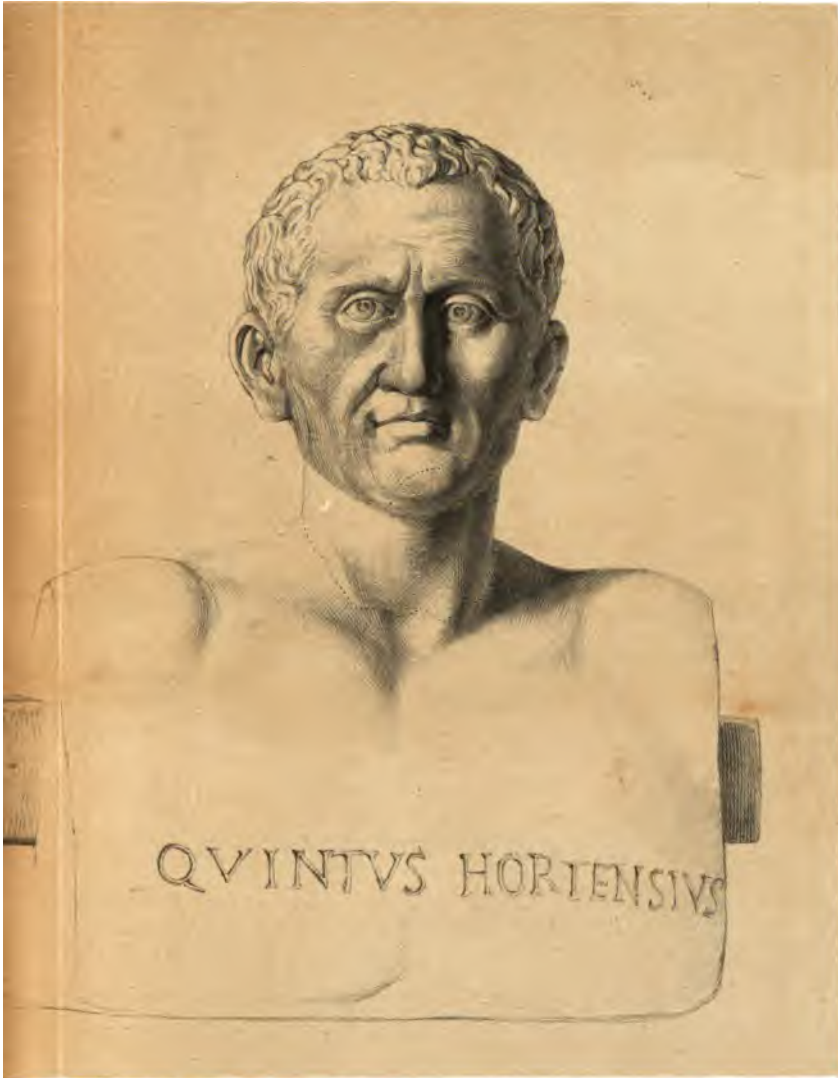


ve e Moriani



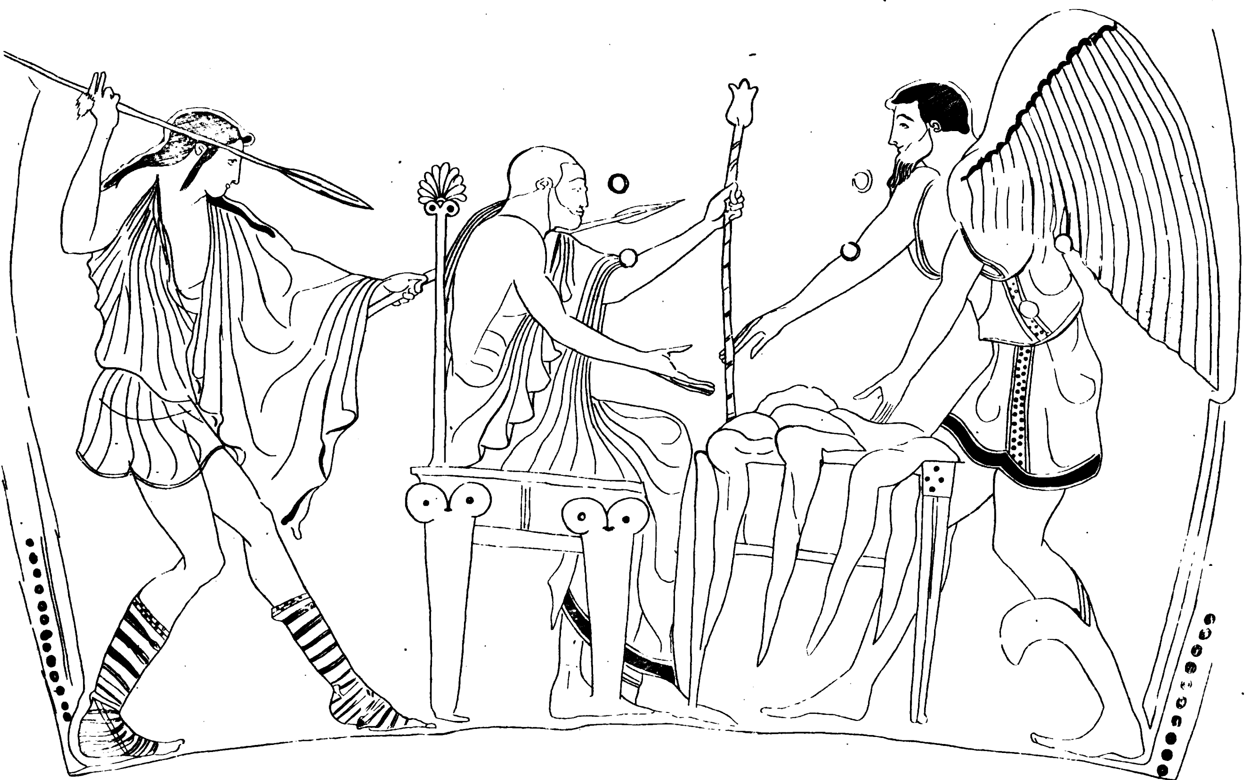
Cromo-lit. M.

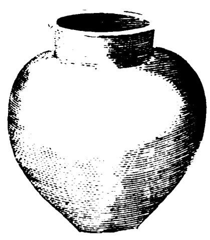
Tav. d'agg. L.



ré e Mariani







1



2



3



4



5



6



7



8



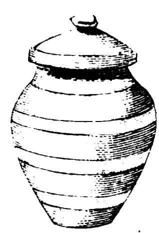
9



10

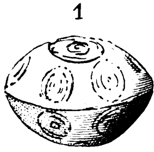


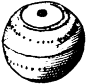
11



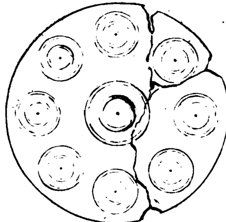
12

1





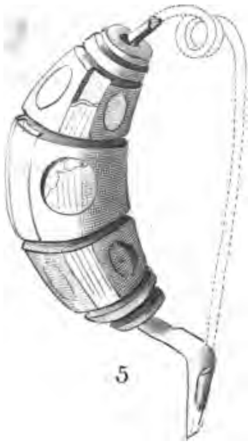
2



3



4



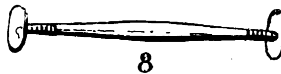
5



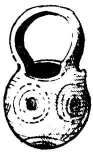
6



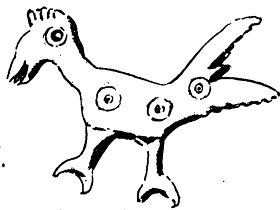
7



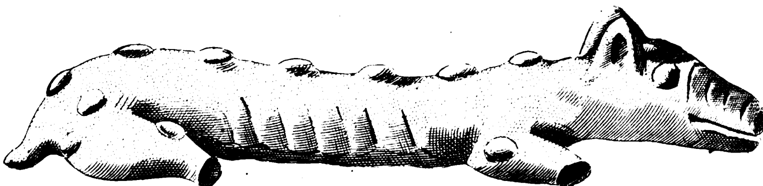
8



9

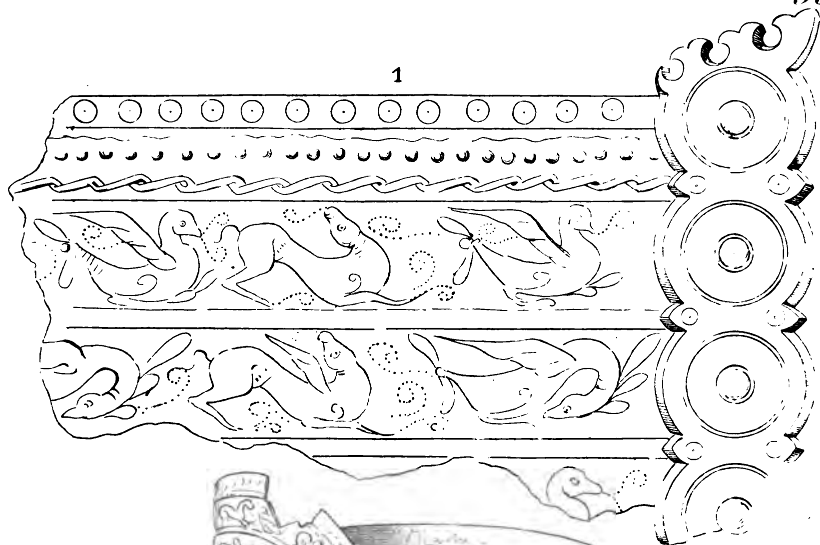


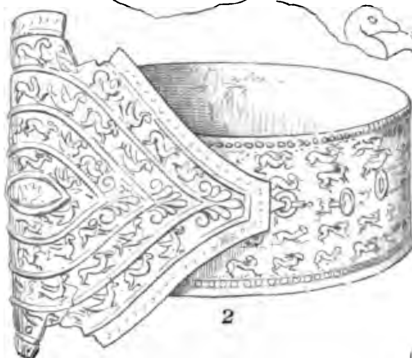
10



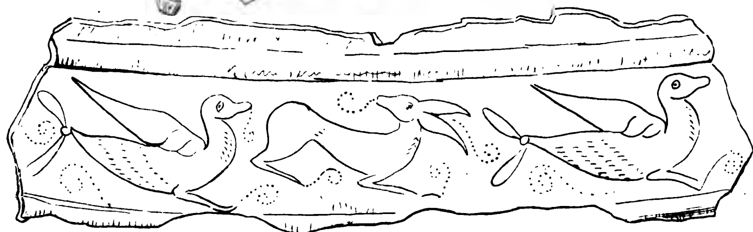
11

1

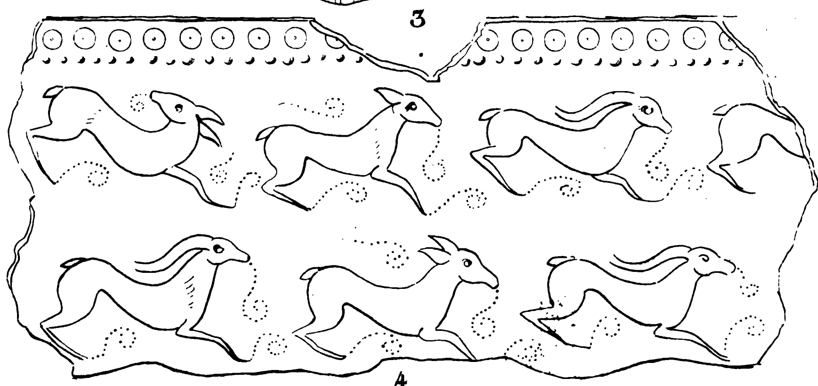




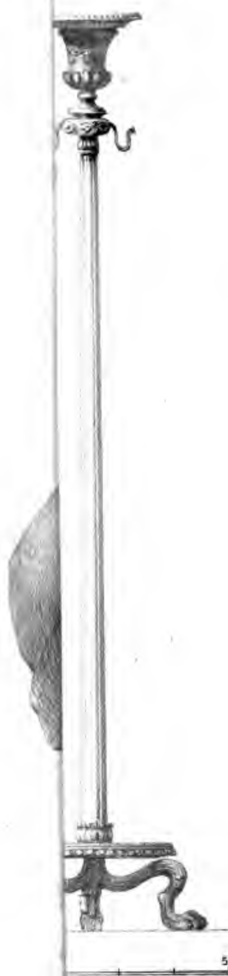
2

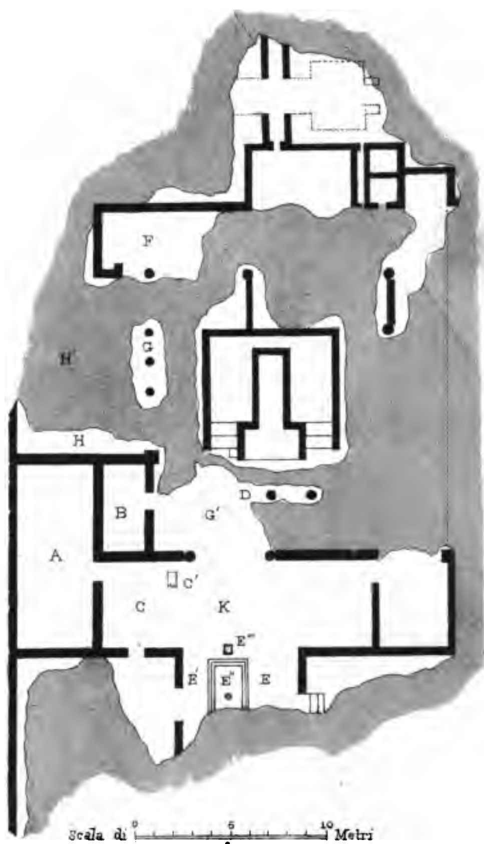


3



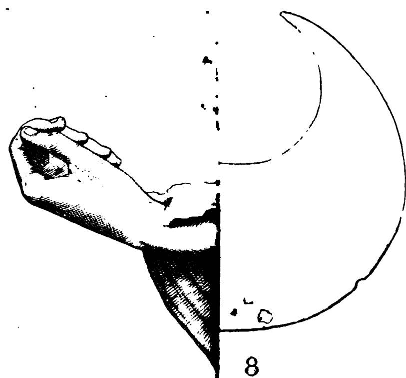
4



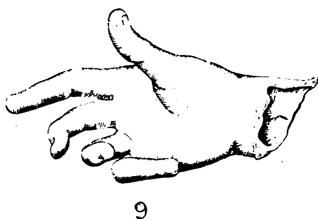


G. M

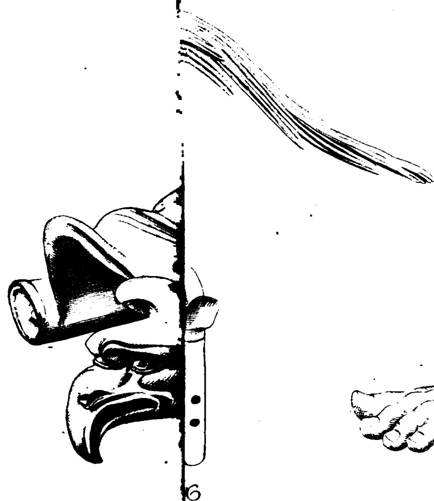
Cromo-lit. Spithöver.



8



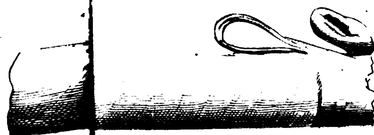
9



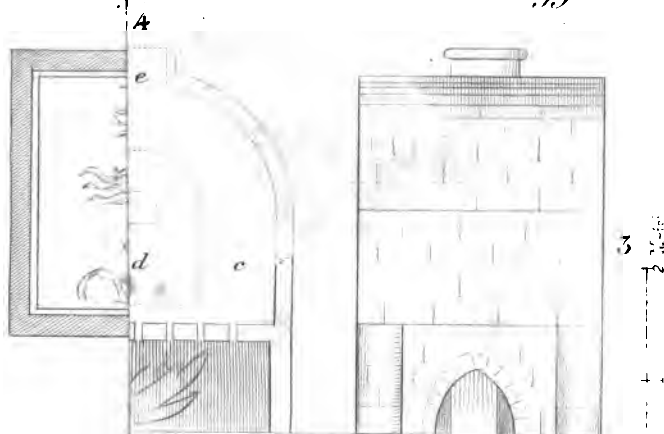
6



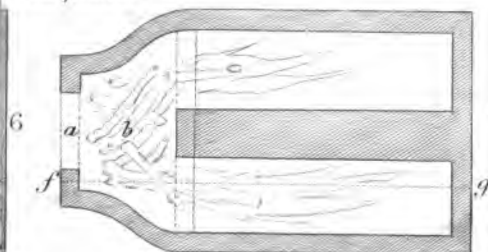
10



4



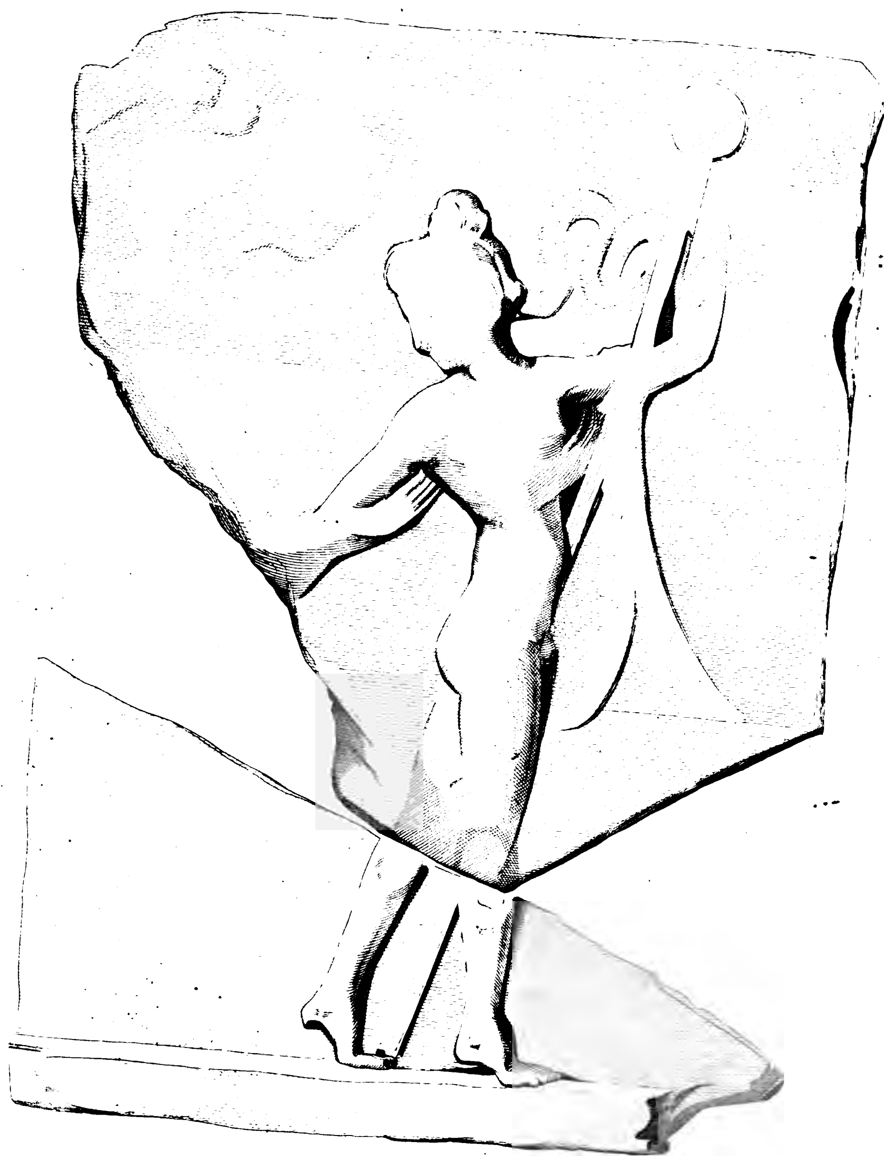
della pianta



Pianta del fuocolare

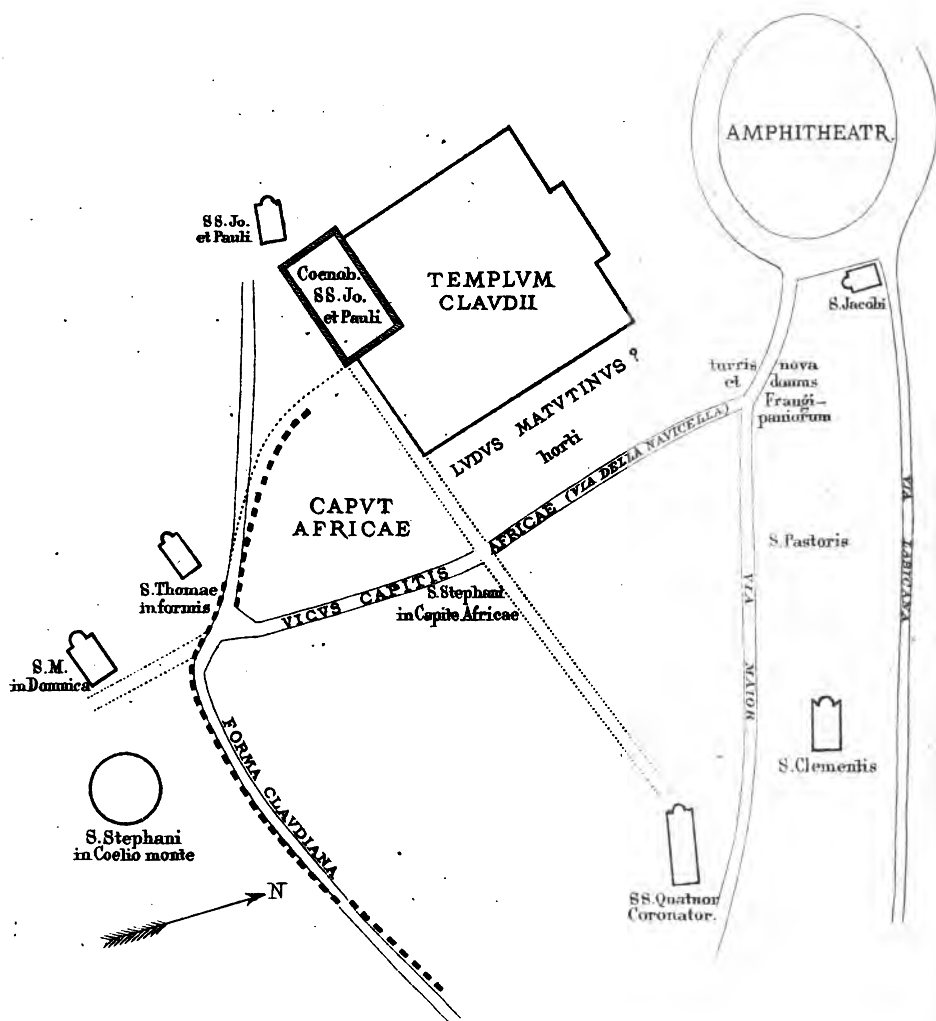


2

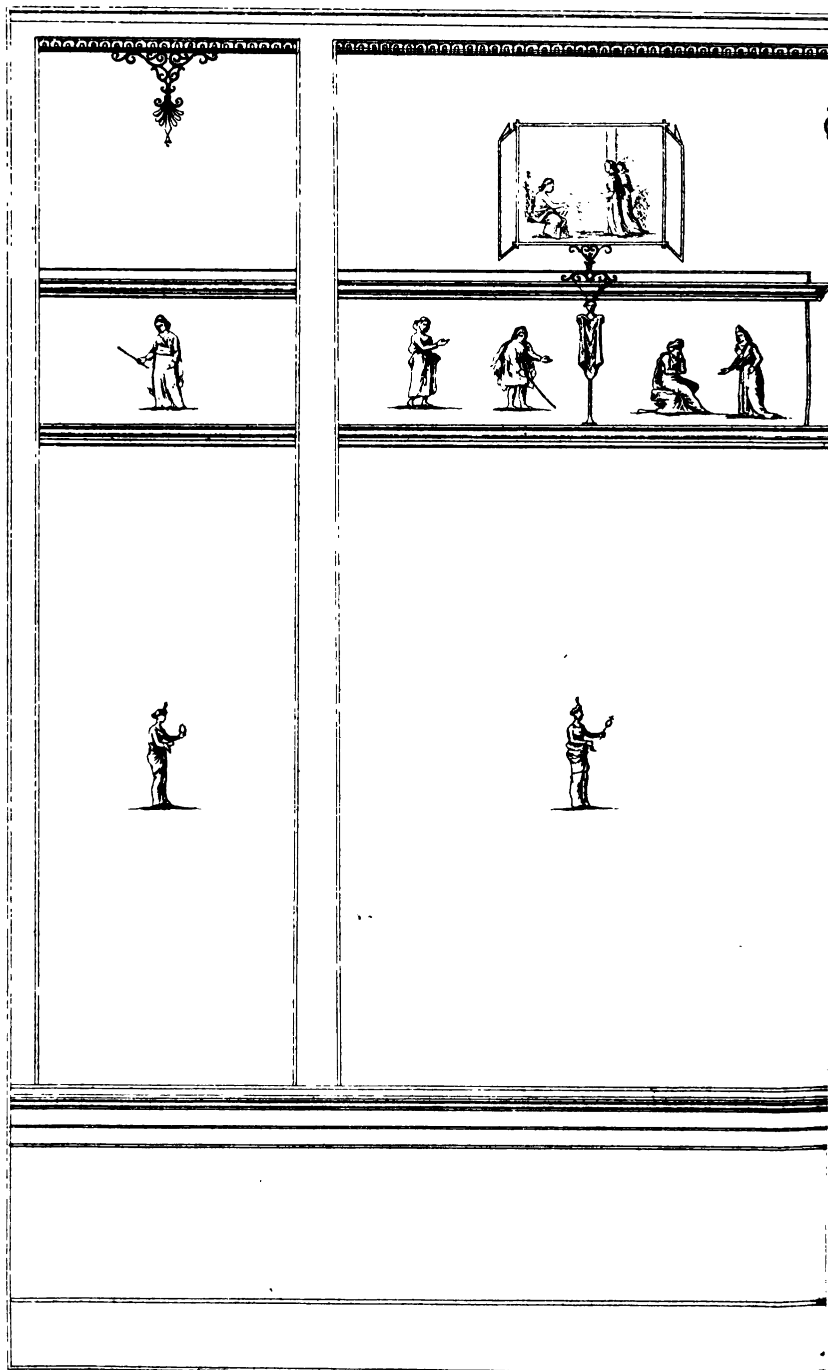


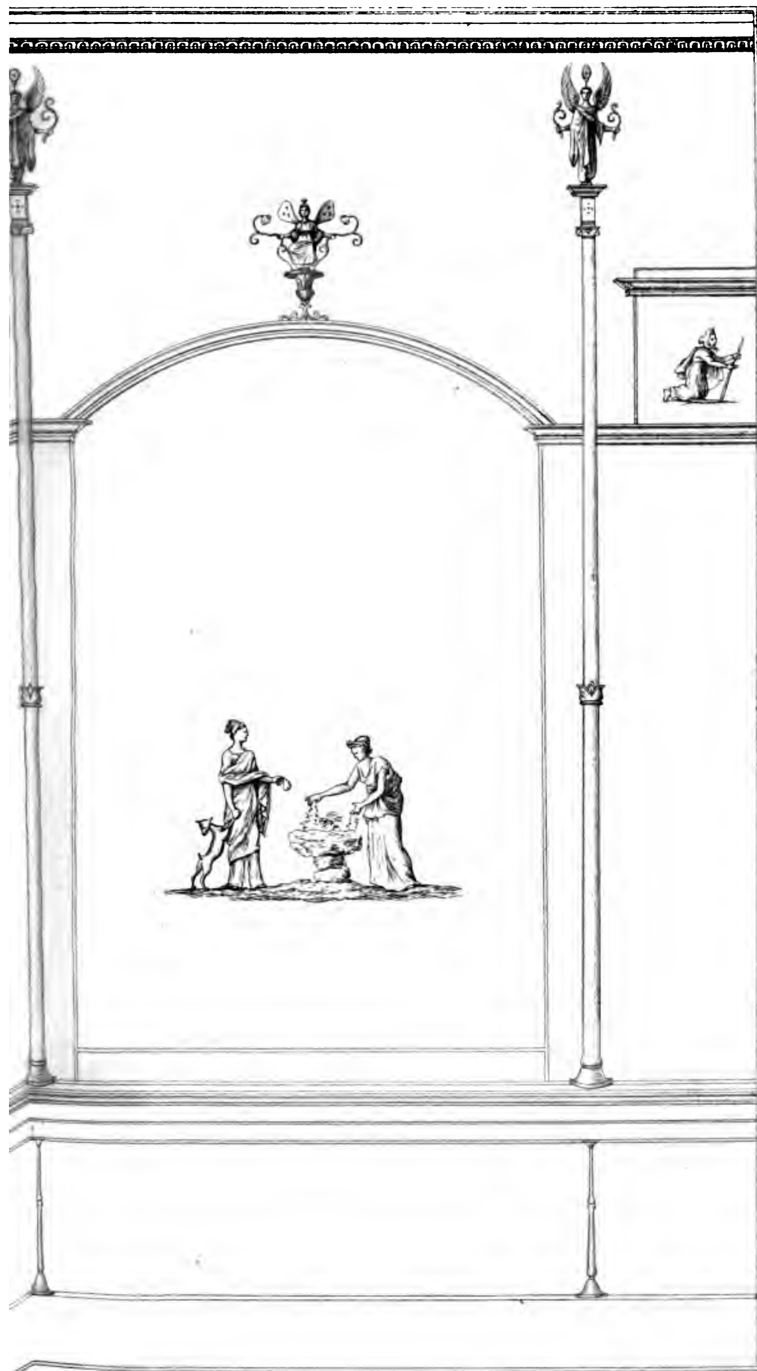





AMPHITHEATR.
SS. Jo. et Pauli
Coenob. SS. Jo. et Pauli
TEMPLVM CLAVDII
S. Jacobi
turris et nova domus Frangipaniorum
LVDVS MATVTINVS ?
horti
(VIA DELLA NAVICELLA)
CAPVT AFRICAE
AFRICAE
VIA LABICANA
S. Pastoris
VIA MAIOR
S. Thomae in formis
VICVS CAPITIS
S. Stephani in Capite Africae
S. M. in Domnica
S. Clementis
FORMA CLAVDIANA
S. Stephani in Coelio monte
N
SS. Quatuor Coronator.




Scala 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100



1.50 2 *Metri*


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 876 102

